

د. محمد الهادي الطرابلسي

البنى والرؤى

البنى والرؤى

مضايق الكلام وأوساعه

د. محمد الهادي الطرابلسي

البنى والرؤى

مضايق الكلام وأوساعه

دار محمد علي الحامي

2006




العنوان: **البنى والرّؤى**

– مضايق الكلام وأوساعه –

المؤلّف: محمّد الهادي الطّرابلسي.

الطّبعة: الأولى 2006.

النّاشر: دار محمّد علي للنّشر ©.

نهج محمّد الشّعبوني — عمارة زرقاء اليمامة

3027 صفاقس، تونس.

الهاتف: 216/74407440 +

الفاكس: 216/74407441 +

البريد الألكترونيّ: caeu@gnet.tn

رقم النّاشر: 06/264-236

التّرقيم الدّوليّ: 978-9973-33-164-9

المقدّمة

البنى أجهزة علاميّة، كلّ بنية منها تتكوّن في الكلام من عناصر لها طبيعة مادّيّة محسوسة أو مجرّدة، قابلة للتّحديد وتقدير الحجم وتقييم النّوع، وبالجملة للمحاصرة النّقديّة، بما في هذه العناصر من حالات وجوب وجواز في الاستعمال الأصليّ وإمكانات التّوظيف الأسلوبيّ المحتملة التي تتفاعل عند الاقتضاء مع الاستعمالات الأصليّة فتُكْسِبُ الكلام مرونة وتصبغ على الخطاب حيويّة.

والتّأثير المتبادل بين البنية المعجميّة والبنية المعنويّة مروراً بتفاعلهما مع بنى التّركيب والتّعبير والتّوقيع والتّصوير... يحصل ما يحصل منه بالتّزامن في مستويين معاً متداخليْن: مستوى الكتابة العفويّة ومستوى الصّناعة الأدبيّة. ذلك أنّ البنى المتفاعلة في الكلام تخضع للتّراكب لا للتّعاقب الخطّيّ.

لكنّ المبدأ الأساسيّ الذي يَحْكُم شتّى البنى التي تكوّن الكلام ولا سيّما في النّصّ الأدبيّ هو مبدأ الأولويّة. فهي بحُكْم عدم تساويها في الأهمّية الإبداعيّة مبدئيًّا، وبسبب تغيّر درجة الأهمّية المتعلّقة بكلّ بنية منها حسب أنواع الكتابة وأجناس الأدب وخصوصيّات الأسلوب وموضوعات القول وأهداف الصّناعة... تستجيب جميعُها لتغيير التّرتيب بينها، وللتّقديم والتّأخير، وللحذف والزّيادة. ويترتّب على ذلك طبعاً اختلافُها في الأهمّية النّقديّة، الكفيل بتحديد طاقاتها الرّؤيويّة.

أمّا الرّؤى فهي العوالم المخصوصة التي تسمح العلامات المنصوص عليها في الكلام باستشرافها. هي في النّصّ الأدبيّ الكَوْنُ الشّعريّ أو رؤية العالَم فنّيًّا: من عالَم ذات المبدع إلى عالَم الوجود، مروراً بعوالم العصر والمصر والحسّ والإدراك... وإذا معنى الرّؤية يرقى إلى مستوى معنى حُلْم اليقظة، إذن الهاجس الملحّ بعالَم آخر مغاير يندكّ فيه صَرْحَا الزّمان والمكان، وتلتقي فيه الأبعاد وتُعْجَنُ فيه الموادّ ويُخلق منها عالَمٌ جديد مخصوص غير مألوف ولا معروف.

فالرّؤية في الكتابة الأدبيّة لا تخرج عن التّصوّر الغالب الذي تبلوره فيها مجموعةُ الآراء الحيّة المتكاملة البعيدة عن الخواطر العابرة من ناحية، وعن النّظريّات القارّة من ناحية أخرى، هي -في الجملة- جامعُ الآراء الذي يتكفّل برسم عالَم بديل منشود، أشياؤه مُدرجة في نظام غير نظام الأشياء في الكون الموجود، مرصودة من مواقع مختلفة، منظور إليها من زوايا عديدة، مرفوعة إلى درجة يَشْرُفُ بها الإنسانُ ويتجدّدُ الكيان.

إنّ البنية الغنيّة والرّؤية الكيانيّة تنقلان النّصّ من مجال التّقرير والإخبار إلى مجال التّحرير والإيحاء بحيث يتّضح أنّ النّصّ الأدبيّ هو الذي، بعلامةٍ أجمل، يَنسف الوضع المتردّي ويؤسّس على أنقاضه عالَماً أكمل وأمثل.

وقد جمعنا في هذا الكتاب[1] من أبحاثنا جملة تُبيّن -ونرجو أن تقنع- أنّ التّعامل مع المعنى على أساس أنّه بنية من بنى الكلام من شأنه أن يساعد على بلورة مفهوم الرّؤية ويمثّل قاعدة بمقتضاها تكون الرّؤية في النّصّ هي الحاصل الإجماليّ من كَوْنِه الدّلاليّ.

---

1 الشّكر موصول إلى الصّديق الكريم، الأستاذ القدير محمّد بن عيّاد، فقد جدّ في المشروع، وساعدنا على تصميم هذا المجموع. إنّ هذا من البرّ، والبرّ يأتيه الصّادقون.

الباب الأوّل

بنية التّضافر

الفصل الأوّل

دلالة الاستقرائيّ والتّجريديّ
نقد الأدب عند البلاغيّين العرب
صورة العمليّة الأدبيّة في المثل السّائر لابن الأثير

مظانّ المادّة النّقديّة في التّراث العربيّ عديدة، وهي -على كثرتها- نوعان: مؤلّفات الوعي النّقديّ ومؤلّفات الرّأي النّقديّ. وإذا كان الوعي بالشكل يسبق نضج الرّأي فيه، وإذا كانت غلبة الوعي النّقديّ ملحوظة في فترات نشأة النّقد المنهجيّ عند جميع الأمم فإنّ الوعي النّقديّ قد يُلْمَسُ أيضاً في مؤلّفات متأخّرة في تاريخ تأليفها عند أفراد وضعوا قبلها كتابات نقدّية وضمّنوها آراء تجاوزوا فيها النّزعات إلى المواقف، وسمَوْا بها من مستوى الإرهاصات إلى مستوى النّظريّات. وذلك يرجع إلى اختلاف الهدف من تأليف إلى آخر واختلاف الموضوع. فظاهرتا الوعي المجرّد، والموقف المحدّد، ليستا متعاقبتين حتماً. ولعلّ غفلة بعض الدّارسين عن هذه الحقيقة هي التي جعلتهم يصرفون العناية إلى مؤلّفات النّقد المنهجيّ الواضح المعالم أكثر من عنايتهم بالمؤلّفات التي لم توضع في النّقد أساساً، ولم تخل مع ذلك من نزعات نقديّة. فكان حظّها الإغفال لِما ظنّ من «بدائيّة» في مادّتها النّقديّة.

ومصادر النّقد الأدبيّ في تقديرنا لا تنحصر في المؤلّفات الموضوعة أساساً في النّقد، بل تشمل أيضاً ما أُلّف في أصول الأدب والبلاغة، وما أُعِدَّ من اختيارات وما عُمِلَ من شروح للشّعر خاصّة، وكلّ تأليف في ممارسة النّصّ الأدبيّ بوجه عامّ.

ومن هذه المصادر ما قام على تشخيص العمليّة الأدبيّة في مظاهرها الإبداعيّة والنّقديّة والبلاغيّة فكان من المؤلّفات الجامعة المتميّزة بشمول النّظرة، وبتركيز منهج الدّرس على العناصر المشتركة الموحّدة بين العمليّات الثّلاث الدّاخلة في

العمليّة الأدبيّة، وكتاب **المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر**[1] لابن الأثير[2] أحد هذه المؤلّفات الجامعة في رأينا. وهو مؤلّف مشهور وصاحبه معروف، ولكنّه قليل الحظّ من الدّراسة وسنهتمّ به في مقالنا من حيث أنّه يقدّم لنا موقفاً شاملاً من مختلف مظاهر العمليّة الأدبيّة. وسنستعمل عبارة العمليّة الأدبيّة في معنى عامّ يجمع العمليّة الإبداعيّة (كيف يتكوّن النّصّ؟) والعمليّة النّقديّة (كيف يُقَيَّمُ النّص؟) والعمليّة البلاغيّة (كيف ينجح النّصّ؟).

فهذه عمليّات ثلاث مختلفة في الظّاهر ولكنّها مترابطة تمثّل –في الأصل– عمليّة موحّدة ينطبق عليها مفهومُ العمليّة النّقديّة في معنى النّقد الواسع الذي تُدْرَس فيه صناعة الكتابة في مستوى التّكوين ومستوى التّقييم ومستوى الانتقاء. وآثرنا أن نبحث فيها تحت عنوان العمليّة الأدبيّة لنتجنّب كلّ أثر للالتباس في معنى النّقد، وسنركّز البحث على حظّ عمليّتي الإبداع والنّقد في معناه الدّقيق من التّشخيص في **المثل السّائر** وهما العمليّتان المقوّمتان للمفاضلة البلاغيّة في نظر المؤلّف.

1. وحدة العمليّة الأدبيّة

وعبارة «العمليّة الأدبيّة» ليست من مصطلحات **المثل السّائر** ولكنّ مفهومها موضوعه، وقد بحث فيه ابن الأثير تحت عنوان «علم البيان» حيث وجّه العناية إلى دراسة العمليّات الثّلاث المذكورة. ولئن أَلِفَ النّاس فهمَ عبارة «علم البيان» –وهم مبدئيًّا مُحِقّون– بمعنى «علم البلاغة»، فإنّها –في اعتقادنا– تتّسع –عند ابن الأثير– لمعنى «علم الأدب» بما يشمل مختلف وجوه العمليّة الأدبيّة من بلاغة ونقد وإبداع، لِمَا لاحظنا من تجاوزه في كامل الكتاب مفهومَ البلاغة الاصطلاحيّ الضّيّق الذي قنّنه الدّارسون. وقد استعمل هو نفسه عبارة «علم الأدب» بحيث يَظهر أنّ ما زعمناه من أنّ دلالة «علم البيان» تطابق دلالة «علم الأدب» من بابِ

---

1 قدّم له وحقّقه وعلّق عليه د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانه، مصر، ط. 1960 م، 4 ج.، وقد صدرت طبعته الأولى بمصر سنة 1939 في جزءين بعناية محمّد محيي الدّين عبد الحميد.

2 هو ضياء الدّين بن الأثير (558–637 هـ / 1163–1239 م).

وضع الأمور في نصابها، فضلاً عن أنّ ابن الأثير يستعمل أحياناً عبارة «علم البيان» بمعنى معرفة وجوه البيان وأحياناً أخرى بمعنى وجوه البيان ذاته[1].

و لابن الأثير في كتابه غرض مزدوج يتمثّل في العلم والعمل، هما علم الأدب وعمله. ويتأكّد غرضه المزدوج هذا منذ الصّفحات الأولى من مقدّمته لكتاب **المثل السّائر**، حيث بيّن أنّه يتّجه في التّأليف إلى ضبط حدود البيان وخصائصه وذكر وجوهه وسبل تطبيقها.

وقد حرص في كامل التّأليف على أن يدعمها بتجربته هو في عمليّة التّطبيق. ولذلك امتزج عنده التّنظير والتّطبيق والعمل، فكان كتابه كتاباً في العمليّة الأدبيّة جامعاً إذ جمع فيه كثيراً من أصوله البلاغيّة العربيّة والنّقد الأدبيّ ووحّد هذين الفنّين الجماليّين ومزجهما وأعادهما إلى طبيعتهما التي تنفر من الأسلوب القاعديّ الجافّ، وخلطهما بنصوص من الأدب وآراء فيه أكثرها جيّد مصيب[2].

أمّا مصادره الأساسيّة في التّأليف فأدبيّة نصّانيّة لا عمليّة نقديّة إذ زعم[3] أنّه استخرج نصف وجوه البيان من القرآن وجزءاً من النّصف الثّاني من الكتب المتقدّمة والجزء الباقي ابتدعه ابتداعاً فكان فيه مجتهداً لا مقلّداً[4].

فمادّة ابن الأثير العلميّة والنّقديّة متولّدة من تجربته الشّخصيّة في القراءة والكتابة لا من قوانين موضوعة قبله ولا من مقاييس مسطّرة.

ولا يعنينا أن نتبيّن مقدار الاجتهاد الذي بذله من التّقليد الذي سار عليه بقدر ما يهمّنا أنّه عوّل في بنائه على الاستنباط إلى حدّ كبير، والذي يشغلنا أكثر من ذلك أن نتبيّن مصادر العمليّة الأدبيّة كما تصوّرها هو بصفة عامّة. ولم يفته أن

---

1 انظر: **المثل السّائر**، ج. 1، ص: 119.
2 انظر: **المصدر نفسه**، مقدّمة المحقّقين، ص: 23.
3 انظر: **المصدر نفسه**، ج. 1، ص: 37.
4 ذكر أنّه اطّلع على ما ألّف في علم البيان قبله، غير أنّه لم يجد ما ينتفع به في ذلك إلاّ كتاب **الموازنة** لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمديّ، وكتاب **سرّ الفصاحة** لأبي محمّد عبد الله بن سنان الخفاجيّ. وقال إنّه لم يفد منهما كثيراً (ج. 1، ص ص: 35-36). ولا شكّ في أنّ ما ينتفع به في علم البيان من الكتب المؤلّفة قبله كثير بخلاف ما زعم. ولكنّ تعويل ابن الأثير في تأليفه على تجربته الشّخصيّة في الاستقراء والاستنباط واضح، والكتب المتقدّمة يَعْنِي بها كتب الأدب لا كتب البلاغة والنّقد. ومقصده هذا أكثر وضوحاً. انظر: ص: 126.

يبحث في هذه القضيّة وذلك في آخر المقدّمة في قالب مسألة تتعلّق بهذا الباب. قال متسائلاً ومجيباً:

"هل أُخِذَ «علمُ البيان» من ضروب الفصاحة والبلاغة بالاستقراء من أشعار العرب، أم بالنّظر وقضيّة العقل؟

الجواب على ذلك أنّنا نقول: لم يُؤْخَذ علمُ البيان بالاستقراء، فإنّ العرب الذين ألّفوا الشّعر والخطب لا يخلو أمرهم من حالين: إمّا أنّهم ابتدعوا ما أتوا به من ضروب الفصاحة والبلاغة بالنّظر وقضيّة العقل، أو أخذوه بالاستقراء ممّن كان قبلهم. فإن كانوا ابتدعوه عند وقوفهم على أسرار اللّغة، ومعرفة جيّدها من رديئها، وحسنها من قبيحها، فذلك هو الذي أذهب إليه، وإن كانوا أخذوه بالاستقراء ممّن كان قبلهم، فهذا يتسلسل إلى أوّل من ابتدعه ولم يستقره"[1].

فهو في هذا الكلام يذهب إلى أنّ العمليّة الأدبيّة عمليّة اجتهاديّة تمّت بابتداع العرب ما أتوا به من ضروب الفصاحة والبلاغة بالنّظر وقضيّة العقل عند وقوفهم على أسرار اللّغة ومعرفة جيّدها من رديئها وحسنها من قبيحها. ولم يتمّ لهم ذلك بالاستقراء ممّن كان قبلهم. وكان مذهبه هذا يناقض -في الظّاهر على الأقلّ- ما ذهب إليه عندما قال: "كنت عثرت على ضروب كثيرة منه في غضون القرآن الكريم"[2]. فكيف تسنّى له ذلك إذا لم يكن اعتمد فيه استقراء؟ وهل يعقل في مثل هذه المسألة أن يكون حكم الأشعار غيرَ حُكْم النّصّ القرآنيّ وفي كلا المصدريْن استُخدمت وجوهُ البيان؟

قد يستهوينا القول بتمييز ابن الأثير بين «علم البيان» ووجوه البيان وذهابه إلى أنّ «علم البيان» من حيث هو علمٌ لم يضعه واضعٌ، ولذلك لا يمكن أن يُقَلِّد فيه رائدٌ فلا يُؤْخَذ بالاسقراء وإنّما يُستنبط استنباطاً على سبيل الاجتهاد. أمّا وجوه البيان فظواهرُ مميّزةٌ لكلّ كلام أدبيّ وُجِدَت قبل القرآن ووُجِد كثيرٌ منها في القرآن ووُجِدت فيما تأخّر عنه من أدب، فيكون تخصيص ابن الأثير القرآن بالذّكر في الأوّل من قِبَل أنّه عثر فيه على وجوه كثيرة من البيان ولم يجد أحداً ممّن تقدّمه تعرّض لذكر شيء منها على حدّ تعبيره[3]. فيكون حاصل قوله أنّ «علم

---

1 المثل السّائر، ج. 1، ص: 119.

2 المصدر نفسه، ج. 1، ص: 37.

3 انظر: المصدر نفسه والصّفحة نفسها.

البيان» مستنبَطٌ، أمّا وجوه البيان فظواهرُ تُستقرَأ من نصوص الأدب ونصّ القرآن سواء.

لكن كيف يستقيم هذا الزّعم وابن الأثير يقول بأنّ الابتداع كان عند الوقوف على أسرار اللّغة ومعرفة جيّدها من رديئها وحسنها من قبيحها؟ فكيف يتبيّن الدّارس أسرار اللّغة ويتوصّل إلى معرفة خصائصها إذا لم يعتمد نصوصاً مكتوبة بها أو كلاماً منطوقاً؟ وكيف يتيسّر له -بالاستتباع- إدراك «علم البيان» فيها إذا لم يَستقرئ منها كتابات أو روايات؟ كأنّ ابن الأثير يُبعد الاستعمالَ من مفهوم اللّغة، لأنّ الأشعار تتضمّن اللّغة في حالات من حالات استعمالها، وهو لا يرى أنّ «علم البيان» مأخوذ بالاستقراء من أشعار العرب. فالذي يعنيه باللّغة - فيما يبدو- اللّغة من حيث هي نظام لا اللّغة من حيث هي كلام. والذي يدعمه ذهابُه إلى أنّ "كلّ لغة من اللّغات لا تخلو من وَصْفَيْ الفصاحة والبلاغة المختصّين بالألفاظ والمعاني"[1]. وهذا مذهب غير معقول طبعاً.

وإنّما ارتبك ابن الأثير في هذه المسألة لأنّه اعتمد فيها المقارنة بين «علم البيان» و«علم النّحو» وقد عقد لها مبحثاً هو آخر ما ورد في مقدّمته العامّة[2] طرح فيه السّؤال التّالي: "هل «علم البيان» من الفصاحة والبلاغة جارٍ مجرى «علم النّحو» أم لا؟" وقال في الجواب: "الفرق بينهما ظاهر. وذلك أنّ أقسام النّحو أُخِذت من واضعها بالتّقليد، حتّى لو عكس القضيّة فيها لجاز له ذلك. ولما كان العقل يأباه ولا يُنكره، فإنّه لو جعل الفاعل منصوباً، والمفعول مرفوعاً، قلّد في ذلك، كما قلّد في رفع الفاعل ونصب المفعول. وأمّا «علم البيان» من الفصاحة والبلاغة فليس كذلك".

وحاصل هذه المقارنة أنّ النّحو وضعه واضعٌ وقد أخِذت أقسام النّحو من واضعها بالتّقليد، أمّا «علم البيان» فلا يخضع للتّقليد "لأنّه استُنبط بالنّظر وقضيّة العقل من غير واضع اللّغة... بل أخِذت ألفاظٌ ومعان على هيئة مخصوصة وحَكَمَ لها العقلُ بمزيّة الحسن، لا يشاركها فيها غيرُها" فـ«علم البيان» لم يُؤخذ

---

1 المثل السّائر، ج. 1، ص: 119.

2 المصدر نفسه، ج. 1، ص ص: 119–120. وقد سبق له أن قارن بين هذين العلمين، ص: 39، مبيّناً اختلاف موضوع كلّ منهما عن الآخر. ويبدو أنّه يستعمل مصطلح النّحو في معنى اللّغة عامّة. انظر مناقشة ابن أبي الحديد هذه المسألة في الفلك الدّائر المنشور إثر المثل السّائر بالطّبعة نفسها، ص ص: 38–39.

بالتّقليد من واضع وضعه ولا هو مستقرًأ من النّصوص، وإنّما هو في رأيه مستنبَط بالعقل من وَصْفَيْ الفصاحة والبلاغة المختصّيْن بالألفاظ والمعاني والعالقيْن بكلّ لغة من اللّغات. فهو يفترض أنّ كلّ لغة من حيث هي نظام لا تخلو من هذين الوصفيْن. واللّغات في رأيه تتفاوت درجة الاتّصاف بهما "إلاّ أنّ للّغة العربيّة – حسبه– مزيّة على غيرها، لِمَا فيها من التّوسّعات التي لا توجد في لغة أخرى سواها".

معنى ذلك أنّه يذهب إلى أنّ «علم البيان» ليس له أصل منهجيّ، ولكن له أصل مبدئيّ مرجعه إلى أنّ كلّ عارف بأسرار الكلام من أيّ لغة كانت من اللّغات يعلم أنّ إخراج المعاني في ألفاظ حسنة رائعة يلذّها السّمعُ ولا ينبو عنها الطّبعُ خيرٌ من إخراجها في ألفاظ قبيحة مستكرهة ينبو عنها السّمع.

فالذي نستخلصه من هذه المسألة إيمانُ ابن الأثير بوحدة العمليّة الأدبيّة. وقد ظهرت وحدتها في كتابه فيما يُفْهَم من دلالة العنوان، كما ظهرت في مشروع عمله وإنجازه وفي امتزاج التّنظير والتّطبيق من ناحية والتّشخيص والتّقييم عنده، ظهورَها في اعتماده على ممارسته الأدب كتابةً وقراءةً بحيث اتّجه إلى أنّ العمليّة الأدبيّة عمليّة اجتهاديّة.

2. الإبداع: توظيف وتوليد

ويلحّ ابن الأثير على أنّ العمليّة الإبداعيّة عمليّة اجتهاديّة في أساسها. أمّا اللّجوء إلى التّقليد باعتباره ضروريًا في استلهام التّراث فينبغي –حسب مذهبه– أن يكون مرحلة تخلص الأديب إلى مرحلة الاجتهاد.

وقد حاول تقريب صورة الاجتهاد في الصّناعة الأدبيّة بتشبيهه الأديبَ الذي يفتتح طريقة لنفسه يستلهم فيها ما حفظه من نصوص التّراث بالإمام. قال: "هذه الطّريق هي طريق الاجتهاد، وصاحبها يُعَدُّ إماماً في فنّ الكتابة كما يُعَدّ الشّافعي وأبو حنيفة ومالك... وغيرهم من الأئمّة المجتهدين في علم الفقه"[1]. وفي رأيه أنّ "باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة"[2].

1 المثل السّائر، ج. 1، ص: 126. وانظر أيضاً ص: 128.
2 المصدر نفسه، ج. 3، ص: 219.

ثمّ قرن صناعة الأدب بصناعة الكيمياء حيث تحدّث عن المبدع عندما يأخذ معنى من الشّعر ويستخرج منه ما ليس منه فيجعله مثل الإكسير في صناعة الكيمياء، ثم يُخرج منه ألواناً مختلفة من جوهر وذهب وفضّة[1].

وقرن العمليّات الإبداعيّة بالعمليّات الحسابيّة في قوله: "إنّ المعاني المبتدعة شبيهة بمسائل الحساب المجهول من الجَبْر والمقابلة. فكما أنّه إذا ورَدَتْ عليه مسألة من المجهولات تأخذها، وتقلبها ظهراً لبطن، وتَنظر في أوائلها وأواخرها، وتعتبر أطرافها، وأوساطها، وعند ذلك تَخرج بك الفكرةُ إلى معلوم، فكذلك إذا وَرَدَ عليك معنى من المعاني ينبغي لك أن تنظر فيه كنظرك في المجهولات الحسابيّة"[2].

وقد ذكر لـ«علم البيان» ثمانيَ آلات معرفيّة تَجمعها ثلاثة سجلاّت ثقافيّة: الثّقافة اللّغويّة والثّقافة الأدبيّة والثّقافة التّشريعيّة المتمثّلة في معرفة الأحكام السّلطانيّة[3].

وقد نستغرب أنّه لم يُدخل في شرط الثّقافة الأدبيّة الاطّلاع على كتب البلاغة والنّقد إذ لم يَعُدَّ معرفتَها آلةً من آلات «علم البيان». وقد يذهب بنا تأويل ذلك إلى القول بأنّه أسقطها من الحساب لفرط عجبه بنفسه وازدرائه مَنْ كَتَب في الموضوع قبله وإجحافه بحقّهم حيث قال في أوّل المقدّمة: "وما من تأليف في «علم البيان» إلاّ وقد تصفّحت شِينَهُ وسِينَه[4]، وعلمت غثّه وسَمينه، فلم أجد ما يُنْتَفَع به في ذلك إلاّ كتاب **الموازنة** لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمديّ، وكتاب **سرّ الفصاحة** لأبي محمّد عبد الله بن سنان الخفاجيّ... على أنّ كِلاَ الكتابيْن قد أهمَلا من هذا العلم أبواباً. ولربّما ذكَرَا في بعض المواضع قشوراً وترَكَا لُبَاباً"[5].

ولئن كنّا لا ننفي صفة العُجب عن الرّجل، فإنّنا لا نراه مع ذلك دَعَا إلى التّعويل على كتابه دون سواه على أنّه من آلات «علم البيان» الضّروريّة إذ ألحّ على أنّ الضّروريّ من ذلك هو ما أثبته في الآلات الثّماني المذكورة. قال: "على أنّ

1 انظر: **المثل السّائر**، ج. 1، ص: 161. وانظر أيضاً ص: 155.
2 **المصدر نفسه**، ج. 2، ص: 36. وانظر أيضا ج. 1، ص: 132.
3 انظر: **المصدر نفسه**، مقدّمة الكتاب، الفصل الثّاني، ص ص: 39–190.
4 يعني مُعْجَمه ومُهْمَله.
5 **المثل السّائر**، ج. 1، ص: 35.

الذي ذكرناه من هذه الآلات الثّماني هو كالأصل لِمَا يحتاج إليه الخطيب والشّاعر. ومعرفته ضروريّة لا بدّ منها"[1].

وكلّ ما في الأمر أنّه عَدَّ كتابَه أداة تكميليّة لا ضروريّة، فقال: "فإذا أكمل صاحبُ هذه الصّناعة معرفة هذه الآلات وكان ذا طبع مُجيد وقريحة مواتية، فعليه بالنّظر في كتابنا هذا..."[2].

ذلك أنّه يحشر كتابه في زمرة المؤلّفات العلميّة التّعليميّة، وهو لا يعتبر أنّ هذه المؤلّفات ضروريّة بدرجة أولى في «علم البيان» إذ "مدار «علم البيان» على حاكم الذّوق السّليم الذي هو أنفع من ذوق التّعليم"[3]، والغرض منه هو الحصول على تعليم الكلم التي بها تُنْظَمُ العقودُ وتُرَصَّع، وتُخْلَب العقولُ فتُخْدَع. وذلك شيء تُحيل عليه الخواطر، لا تنطق به الدّفاتر[4] واستخراج المعاني إنّما هو بالذّكاء لا بتعلّم العلم[5].

ورأيه أنّ امتلاك هذه الآلات الضّروريّة ذاته، مع تكميل الثّقافة بما دوّنه هو في كتابه من «علم البيان» لا يضمنان حذق الأديب صناعةَ الأدب، لأنّ دورهما ينحصر في تأهيل الأديب تأهيلاً علميًّا فحسب، ذلك أنّه يبقى أمره متوقّفاً على شيئين آخرين: أحدهما التّأهّل الفطريّ لتذوّق الجمال، فمِلاك كلّ هذا الطّبع، فإنّه إذا لم يكن ثَمَّ طبع لا تغني تلك الآلات شيئاً. وثانيهما هو التّشبّع الثّقافيّ بنصوص التّراث عن طريق الدُّرْبة والإدمان فإنّ الدّربة والإدمان أجدى عليه نفعاً[6].

أمّا طريق الاجتهاد لحذق صناعة الكتابة فأضمنها حسبه شعبة[7] حلّ آيات القرآن الكريم والأخبار النّبويّة وحلّ الأبيات الشّعريّة[8]، وهي عمليّة تحويليّة يطلق عليها مصطلح نثر الشّعر في حالة أخذ النّاثر من النّاظم، أمّا أخذ النّاظم من النّاظم

---

1 **المثل السّائر**، ج. 1، ص: 73.
2 **المصدر نفسه**. والصّفحة نفسها.
3 **المصدر نفسه**، ج. 1، ص: 37.
4 انظر: **المصدر نفسه**، ج. 1، ص: 124.
5 انظر: **المصدر نفسه**، ج. 1، ص: 40.
6 انظر: **المصدر نفسه**، ج. 1، ص: 37.
7 الشّعبة الأولى هي شعبة الاحتذاء والتّقليد، وهذه أدنى الطّبقات، والثّانية هي شعبة المزج والتّطعيم، وهذه هي الطّبقة الوسطى، انظر: ج. 1، ص ص: 125–126.
8 انظر: **المثل السّائر**، ج. 1، ص: 127.

فيعبّر عنه بالسّرقات الشّعريّة، وهي عمليّات تندرج جميعها في نطاق ما يمكن تسميته بتوظيف التّراث وهو مفهوم جامع عليه يقوم كتاب ابن الأثير. وقد فطن ابن أبي الحديد إلى أنّ هذا الباب وهو حلّ المنظوم[1] هو عين هذا الكتاب وخلاصته ووجه جمعه وطراز حلّته. وكأنّه لم يصنّفه إلاّ لأجله ويظهر صناعته فيه. على أنّ كتابته كلّها إذا تأمّلها العارف بهذا الفنّ وجدها من هذا الباب، لأنّها إمّا محلول منظوم أو ترصيع آية أو خبر أو مَثَل أو واقعة[2].

وقد أقام أساس عمليّة حلّ المنظوم على مبدأ عامّ مرجعه إلى الاحتفاظ بالمعنى المأخوذ وتعويض الوزن والقافية بالسّجع في الفقرات. ولكنّ أصنافه عنده ثلاثة مختلفة باختلاف مظاهر تصرّف الأديب في الألفاظ. فإمّا أن يكون ذلك مع الاحتفاظ أيضاً بالألفاظ من غير زيادة، وهذا في رأيه حلّ الأبيات في أدنى معانيه[3]، أو أن يكون مع الاحتفاظ بأحسن ما في الكلام المأخوذ من ألفاظ فقط يتقيّد بها على أنّها مثال، وهذه في رأيه عمليّة صعبة المنال لأنّ شرطها الالتزام بمؤاخاة المثال بما هو مثله أو أحسن منه[4]، أو أن يكون مع تغيير الألفاظ فقط وهذا عنده حسن، أو مع تغيير الألفاظ والزّيادة على المعنى، وتلك الدّرجة العالية[5].

ولا يقنع ابن الأثير بتسطير هذه المراحل تسطير القوانين، بل يأخذ بيد الكاتب ليطلعه على درجات توظيف التّراث في الكتابة الشّخصيّة وتوليد المعاني الجديدة منها حتّى يبلغ الكاتب درجة الإبداع: فإذا هي ثلاث درجات: درجة تعويض الوزن والقافية بسجع الفقرات، وتلك أن يأخذ الكاتب الشّعر قصيداً قصيداً فينثره بيتاً بيتاً بألفاظه أو بأكثرها، ودرجة تعويض الألفاظ الأصليّة بألفاظ شخصيّة، وتلك أن يأخذ الكاتب المعنى ويكسوه عبارة من عنده، ودرجة تعويض المعنى الأصليّ بمعان أُخَر جديدة، وحينئذ يحصل لخاطره بمباشرة المعاني لقاح. فيستنتج منها ما يغني تلك المعاني... حتّى يصير له ملكة[6].

---

1 في الأصل النّظوم.
2 انظر: الفلك الدّائر، ص ص: 92–93.
3 انظر: المثل السّائر، ج. 1، ص ص: 129–130.
4 انظر: المصدر نفسه، ج. 1، ص ص: 130–132.
5 انظر: المصدر نفسه، ج. 1، ص: 131 وما بعدها.
6 انظر: المصدر نفسه، ج. 1، ص ص: 136–137.

فإذا كانت عمليّة حلّ المنظوم تقوم في الأساس على الاحتفاظ بالمعنى الأصليّ في الكلام المأخوذ، فإنّ الكاتب لا يبلغ فيها أوج درجة الإبداع إلاّ حين يتجاوز مرحلة التّوظيف إلى مرحلة التّوليد المتمثّلة في الإتيان بالمعاني الشّخصيّة الجديدة.

وقد تكون المعاني الجديدة المولّدة من جنس المعنى الأصليّ المعتمد، وقد يستخرج المعنى من ضدّه، وهو –عنده– أحسن ممّا يستخرج من نفسه[1].

ولعلّ حكمه عليها بالحسن راجع إلى أنّ الاستغلال بالذّات يبرز فيها أكثر من بروزه في المعاني المتقاربة فتخرج بذلك العمليّة من باب الأخذ إلى باب التّوليد الحاصل من تفاعل فنّ الكاتب و«روح»[2] الكلام الأصليّ، فنفهم أنّ طرق الاجتهاد الحقّ لا تقود الكاتب إلى الارتباط والتّقيّد، وإنّما إلى الاستعانة والتّحرّر، قال:

"ولا أريد بهذه الطّريق أن يكون الكاتب مرتبطاً في كتابته بما يستخرجه من القرآن الكريم والأخبار النّبويّة والشّعر، بحيث أنّه لا ينشئ كتاباً إلاّ من ذلك، بل أريد أنّه إذا حفظ القرآن الكريم وأَكْثَرَ من حِفْظ الأخبار النّبويّة والأشعار، ثمّ نقّب عن ذلك تنقيبَ مُطّلِع على معانيه، مُفَتِّش عن دفائنه، وقلبه ظهراً لِبَطْن، عَرَف من أين تُؤكل الكتفُ فيما ينشئ من ذات نفسه، واستعان بالمحفوظ على الغريزة الطّبيعيّة"[3].

ويتّضح ممّا سبق أنّ ابن الأثير يربط بين الإبداع والاجتهاد، وأنّ الاجتهاد عنده يمرّ بمراحل التّوظيف والتّوليد والتّجديد. وإذا كان قد ألحّ على مرحلة التّوظيف أكثر من إلحاحه على غيرها فباعتبارها المرحلة الأساسيّة التي يتمّ فيها التّحويل. ولفظ التّوظيف ليس من مصطلحات **المثل السّائر**، ولكنّ معناه الأساسيّ قوام الاجتهاد في العمليّة الإبداعيّة كما صوّرها صاحبُ الكتاب.

---

1 انظر: **المثل السّائر**، ج. 1، ص: 159. وانظر الأمثلة التي ذكرها على ذلك بين ص: 139 وص: 159.

2 في وصف الكلام الجيّد بالرّوح، انظر: **المصدر نفسه**، ص: 68 وص: 123.

3 **المصدر نفسه**، ج. 1، ص ص: 127–128.

3. النّقد: موازنة ومناضلة

والجدير بالذّكر أنّ المؤلّف درس مسألة «حلّ الأبيات والآيات والأخبار النّبويّة» في أوّل الكتاب ومسألة «السّرقات الشّعريّة» في آخره. والمسألتان تلتقيان في واد واحد هو وادي توظيف التّراث وتوليد المعاني الجديدة من المعاني الأصليّة المأخوذة. والفرق الظّاهر بين موضوعَي الدّرس عنده أنّه عُنِيَ في الأوّل بتحويل المعنى المأخوذ نثراً مهما كان نوع الكلام المأخوذ منه، وعُنِيَ في الثّاني بتحويل المعنى المأخوذ من الشّعر بالذّات نثراً. لكنّ الدّارس يتبيّن أنّ همّ ابن الأثير في الأوّل كان مركّزاً على دور عمليّتي التّوظيف والتّوليد في الإبداع، بينما ركّز همّه في الثّاني على المصطلحات التي قد تَحُدُّ أساليبَ البيان والمنهج الذي يتّبع في تقييمها، والمقاييس النّقديّة التي تُمكّن الدّارس من الحكم على قيمتها. وقد نبّه ابن الأثير على اختلاف غرضه في القسمين حيث قال في بداية القسم الثّاني من حديثه: "إنّ نثر الشّعر لم يتعرّض فيه إلى وجوه المأخذ وكيفيّة التّوصّل إلى مداخل السّرقات، وهذا النّوع يتضمّن ذكر ذلك مفصّلاً"[1].

وقد انطلق في ضبط مقاييسه النّقديّة من مبدأ عامّ يقول فيه بقيام العمليّة الإبداعيّة على تضافر النّصوص: "إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأوّل"[2]. وليس هذا المبدأ غريباً عن غيره ممّن كتب في الموضوع. ولكنّ ابن الأثير يقتصر عليه في الدّرس ويَقْنَع به في التّحليل باعتباره المبدأَ الأكبرَ الذي ينتظم العمليّة الأدبيّة، فنفهم هكذا أنّ النّقد الذي مارسه نقدٌ مبنيّ على الموازنة، ومرجع الموازنة إلى تحكيم النّصّ في النّصّ[3]. كما كان قد دخل إلى النّثر الذي صنعه والإبداع الذي وصفه من بابَي التّوظيف والتّوليد، ومرجع العمليّتين إلى اشتقاق النّصّ من النّصّ. وفي ذلك ما يؤكّد وحدة العمليّة الأدبيّة في نظره ومتانة صلة النّقد الذي تصوّره وطبّقه بالأدب الذي تحدّث عنه وتعاطاه، ذلك أنّ الموازنة عنده لا تقتصر على التّفطّن إلى الصّلة الخفيّة التي بين نصّ ونصّ، بل تتجاوزه إلى تقييم

---

1 المثل السّائر، ج. 3، ص: 218.
2 المصدر نفسه، والصّفحة نفسها.
3 انظر قوله في المصدر نفسه، ج. 3، ص: 223: "ومن المعلوم أنّ السّرقات الشّعريّة لا يمكن الوقوف عليها إلاّ بحفظ الأشعار الكثيرة التي لا يحصرها عدد".

المعاني بالتّمييز بين المسروق منها والمبتدَع، فـ"الغرض أن يبيّن المعنى المبتدَع من غيره"[1].

ولئن ورد حديثه في هذا الموضوع تحت عنوان السّرقات فإنّه تحدّث فيه عن السّرقة والابتداع أيضاً، وسار على اعتبار أنّ السّرقةَ مرجعُها إلى التّقليد، والابتداعَ مرجعُه إلى الاجتهاد. وقد ضبط للسّرقة ثلاثة مقاييس هي: النّسخ والسّلخ والمسخ، وللابتداء مقياسين ذكرهما ولم يضع لهما مصطلحين جامعين وهما: أخْذُ المعنى مع الزّيادة عليه وعَكْسُ المعنى إلى ضدّه.

ومنهج الموازنة إذا كانت بين الأشعار -عنده- الإلمام بالشّعر القديم لتقييم الشّعر المدروس، وشرط الإلمام الحفظ لا مجرّد الاطّلاع. ومن المعلوم أنّ السّرقات الشّعريّة لا يمكن الوقوف عليها إلاّ بحفظ الأشعار الكثيرة التي لا يحصرها العدد[2].

ولّما كان الوفاء بهذا الشّرط مستحيلاً فالرّأي عنده أن تُحَدَّد -لغاية منهجيّة- المدوّنة في موازنة الأشعار المدروسة. وقد اختار هو في موازنة ما درسه من شعر أن يعتمد مدوّنة أشعار أبي تمّام والبحتريّ والمتنبّي. وهؤلاء الثّلاثة -في تقديره- هم لات الشّعر، وعُزّاه ومناته، الذين ظهرت على أيديهم حسناته ومستحسناته، وقد حوت أشعارهم غرابةَ المحْدَثين إلى فصاحة القدماء، وجمعت بين الأمثال السّائرة وحكمة الحكماء[3].

ويُطلق المؤلّف مصطلح النّسخ على درجتي التّوظيف في أدنى معانيه[4]، درجة أخْذ المعنى واللّفظ معاً، ودرجة أخْذ المعنى وأكثر اللّفظ. ويُطلق مصطلح السّلخ على "أخذ بعض المعنى"[5]، ومصطلح المسخ على "إحالة المعنى إلى ما دونه"[6].

---

1 المثل السّائر، ج. 3، ص: 222.
2 انظر: المصدر نفسه، ج. 3، ص ص: 226–227.
3 انظر: المصدر نفسه، والصّفحة نفسها.
4 انظر: المصدر نفسه، ج. 1، ص ص: 129–130.
5 انظر: المصدر نفسه، ج. 3، ص: 222.
6 انظر: المصدر نفسه، والصّفحة نفسها.

وجملة أنواع السّرقات ستّة عشر نوعاً لا يكاد يخرج عنها شيء[1]، يضاف إليها قسمان آخران. أحدهما أخْذ المعنى مع الزّيادة عليه، والآخر عكس المعنى إلى ضدّه، وهذان القسمان ليسا بنسخ ولا سلخ ولا مسخ[2].

وقد لاحظنا أنَّ النّوعين المضافين إنْ أخرجهما من باب السّرقة إلى باب الابتداع ولم يتوسّع فيهما بالتّحليل بعد بسطه الأنواع السّتّة عشر المذكورة ولم يضع لهما مصطلحيْن خاصّين بهما، لا نراهما إلاّ مطابقين لبعض أنواع السّلخ التي ذكرها[3]، فضلاً عن أنّ أنواع السّلخ عنده تتجاوز معنى السّلخ الذي قدّمه. فذلك التّعريف لا ينطبق إلاّ على "الضّرب الخامس من السّلخ وهو أن يُؤْخَذ بعضُ المعنى"[4].

وقد أدخل أيضاً في معنى السّلخ "قلبَ الصّورة القبيحة إلى صورة حسنة"[5] بعد أن حصر معناها في إحالة المعنى إلى ما دونه.

فلا يمكن التّعويل على عدد الأنواع التي ذكرها صاحبُ الكتاب ولا الاطمئنان إلى التّبويب الذي أخضعها له، كيف وقد أخرج من السّرقات أساليبَ تُطابق أنواعاً ممّا ذكره في باب السّرقات وأدْخَل أخرى في باب السّرقات[6]، وحَكَمَ عليها بأنّها من المبتدَع لا من المسروق؟

ولكنّنا نرى –على العموم– أنّ النّسخ والسّلخ والمسخ مصطلحات ثلاثة تبقى –في تفكير ابن الأثير– علامات دالّة على مقاييس نقديّة مهمّة من شأنها أن تستوعب مختلف مظاهر عمليّة التّوظيف، وإنْ كانت هذه المصطلحات ذات دلالات سلبيّة بمعنى أنّها لا تدلّ بمقتضى معانيها في اللّغة على أنّ الكتابة التي تنطبق عليها بُنِيَتْ على اجتهاد وابتداع. وإنّ السّلخ والمسخ منها قسمان يَدخل فيهما ما بُنِي على ابتداع كما يَدْخل فيهما ما بُني على تقليد. وإذا كان ابن الأثير يُدْرج جميع أساليب التّوظيف المذكورة تحت عنوان السّرقة فإنّه نزع في التّحليل

---

1 انظر: **المثل السّائر**، ج. 4، ص: 4.

2 انظر: **المصدر نفسه**، ج. 3، ص: 222.

3 هما يطابقان على التّوالي النّوع السّادس وهو أن يؤخذ المعنى ويُزاد عليه معنى آخر، والنّوع الرّابع وهو أن يؤخذ فيعكس.

4 **المثل السّائر**، ج. 3، ص: 246.

5 انظر: **المصدر نفسه**. ج. 3، ص: 290.

6 هي الأنواع الرّابع والسّابع والعاشر من السّلخ.

إلى تخصيص السّرقة بما يكون فيه الأديب مذموماً لانتفاء مجهوده في الإبداع، واستعمال مصطلح الابتداع لِما يكون فيه الأديب محموداً بفضل ما يبذله فيه من اجتهاد. وعلى هذا الأساس تُفضي الموازنة بين كلام وكلام في تقديره إلى المفاضلة بينهما.

وإن كان اشتراك الكلامَيْن في المعنى من العوامل المهمّة التي تخوِّل للنّاقد الموازنة بينهما، فإنّ الذي يُخوِّل الموازنة إطلاقاً هو الاشتراك في القصد الذي يشتمل على عدّة معان، منها ما يتّفق فيه النّصّان ومنها ما يختلفان فيه. وإنّ المفاضلة بينهما لا تكونُ على أساس المعنى نفسه، بل تكون على أساس كيفيّة التّعبير عنه. قال: "فإنّ الحسن والقبح إنّما يرجعان[1] إلى التّعبير لا إلى المعنى نفسه"[2]. وقد أَبْطَلَ ابن الأثير مذهب مَن يرى أنّ "المفاضلة بين الكلامَيْن لا تكون إلاّ باشتراكهما في المعنى"[3] بدعواه أنّ النّظر إنّما هو في وصفَي الفصاحة والبلاغة "اللّذين هما الأصل في المفاضلة بين الألفاظ والمعاني على اتّفاقهما واختلافهما": فمتى وُجِد في أحد الكلامَيْن دون الآخر، أو كان أخصّ به من الآخر، حُكِمَ له بالفضل[4]. فالمفاضلة في رأيه تكون بالاستتباع بين المعنيين المتّفقيْن كما تكون بين المعنييْن المختلفيْن والأولى أيسر خَطْباً من الثّانية[5].

هكذا بيّنّا في التّحليل أنّ كتاب **المثل السّائر** ليس كتاباً في التّفكير البلاغيّ المجرّد، ولا في التّطبيق النّقديّ المبوّب، ولا في الإنشاء المجرّب، بل هو تأليف فيها جميعاً. وقد جمعها ابن الأثير لِمَا بينها من تفاعل وائتلاف، لا لِما بينها من استقلال واختلاف. فإذا تَضَافُرُ النّصوص القاسمُ المشترك بينها، بما أنّ مرجع الإبداع في رأي صاحب الكتاب إلى توليد النّصّ من النّصّ. ومرجع النّقد إلى تحكيم النّصّ في النّصّ، ومرجع البلاغة إلى استخراج صورة النّصّ المنشود من النّصّ الموجود، أو استحضار صورة النّصّ الأمثل من النّصّ المُنْجَز. كلّ ذلك عن طريق الاجتهاد الذي يكون بالتّوظيف والتّوليد في العمليّة الإبداعيّة، وبالموازنة والمفاضلة في العمليّة النّقديّة. ويكون بالتّحسين والتّجويد في العمليّة البلاغيّة.

---

1 انظر: **المثل السّائر**، ج. 3، ص: 288.

2 **المصدر نفسه**، ج. 4، ص: 3.

3 **المصدر نفسه**، ج. 3، ص: 270.

4 انظر: **المصدر نفسه**. والصّفحة نفسها.

5 انظر: **المصدر نفسه**، ج. 3، ص: 269.

ولعلّ في ذلك ما يدلّ على أنّ ما قد يُسَمَّى بالنّقد البلاغيّ -ولا سيّما إذا كان مدعوماً بالتّطبيق ومستوحًى من ممارسة الكتابة الشّخصيّة- أكثرُ ضروب النّقد صدقاً في تشخيص العمليّة الأدبيّة وتصوير المنطق الدّاخليّ الذي يحكم العلاقات بين أطرافها.

الفصل الثّاني

الموارَدة المنتجة للمعنى
الموارَدة ظاهرة أدبيّة وإطاراً خاصًّا لتحليل الخصائص الأسلوبيّة

تأسّست المباحث النّقديّة والأساليب البلاغيّة عند العرب على الظّواهر الأدبيّة التي تميّز بها أدبهم، وقامت عليها كتاباتهم النّثريّة وأشعارهم، فكانت كثير من المقاييس النّقديّة التي تبلورت عندهم بداية من طور المفاضلات إلى طور الموازنة المنهجيّة مروراً بطور الطّبقات[1] مستوحاة من الخصائص التي ظهرت بها نصوصهم في مختلف أطوار الأدب العربيّ، وكذلك شأن الأحكام البلاغيّة التي أخذت معالمها تتّضح شيئاً فشيئاً في كتاباتهم حتّى بدا الفرق بين حدود علم البلاغة وحدود النّقد يتّسع، واتّجه كلّ من المشغلين إلى الاستقلال بالذّات.

لكنّ كثيراً من الظّواهر ظلّت مشتركة ليست هي بالظّواهر الأدبيّة المجرّدة ولا بالمقاييس النّقديّة المحدّدة، ولا بالأساليب البلاغيّة الخالصة، وذلك مثل الموازنة والموارَدة... بدليل أنّ الحديث عنها يَرد في كتب الأدب وكُتب النّقد وكتب البلاغة أيضاً، بينما بقيت ظواهر أخرى في حدود كتب الأدب والنّقد لا تكاد تتعدّاها مثل ظاهرتَي المناقضة والمعارضة.

وربّما يرجع اختلاف هذه الظّواهر في حظّها من الدّقّة والتّخصّص أو العموم والاشتراك إلى مرونة الحدّ بين البلاغة والنّقد الأدبيّ، على أنّ الإفادة منها في

---

1 راجع في هذا التّصنيف بحث أحمد بن امبيريك «أسلوب الموازنة وأثره في التّفكير العربيّ إلى القرن الرّابع الهجريّ»، في نسخته المرقونة، وقد أعدّ لنيل شهادة التّعمّق في البحث، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، تونس، 1982–1983.

الدّرس مرتبطة بالمفاهيم الخاصّة بها، وطرائق استخدامها، والأهداف التي يُرام الوصول إليها باعتمادها، لا باختصاصها أو اشتراكها. ذلك أنّه بإمكان الدّارس أن يصل بها إلى حصر مميّزات النّصوص التي يدرسها في ضوئها، وتعيين معالم تفرّدها والخصائص الأسلوبيّة التي تقوم عليها. ولعلّ المواردة أهمّ مقوّمات العمليّة الأدبيّة بمختلف مظاهرها الإبداعيّة والنّقديّة والبلاغيّة، وأكثرها شيوعاً، ولكنّها أقلّ حظّاً من الدّرس والتّحليل، فرأينا أن نخصّص لها هذا البحث، نعرّف بها لغةً واصطلاحاً ونبيّن كيف يمكن استخدامها في مباشرة النّصوص الأدبيّة لتحليل خصائصها الأسلوبيّة، مطبّقين ذلك على موضوع وصف الذّئب، وهو من الموضوعات التي توارد كثيرٌ من الأدباء عليها، عسانا نتقدّم في طرح مسألة تبويب الظّواهر وفي تحسّس الطّريق التي تسلكها الظّاهرة الأدبيّة لتتحوّل إلى ظاهرة نقديّة أو بلاغيّة وربّما ظاهرة أسلوبيّة، أي إطار كفيل بالكشف عن السّمات المميّزة لفرديّة النّصّ وطابع مؤلّفه الشّخصيّ.

* * *

الموارَدة مصدر من وارد، وأصله من وَرَدَ الماءَ وغيرَه ورداً وروداً: ورد عليه بمعنى أشرف عليه، دخله أو لم يدخله. ويقال وَارَدْتُهُ بمعنى وَرَدْتُ مَعَهُ. وتَوَارَدْنَاهُ بمعنى اشتركنا فيه.

فالموارَدة هي التّشارك في الشّيء وكذلك التّوارد بمعناها. واستعملت اللّفظتان مجازاً في مجالَيْ نقد الشّعر والبلاغة بمعنى التقاء الشّاعرَيْن في القول[1]، وفي لفظ الموارَدة معنى التّشارك بين الشّاعرَيْن أساساً، فأحد الشّاعرَيْن يُوَارِدُ الثّاني، بينما في لفظ التّوارد معنى التّشارك في المعنى أساساً. فكلا الشّاعريْن يتوارد المعنى. ولكنّ اللّفظين استُعملا كالمترادفين، وإنّما حافظوا على الصّيغتين في الاستعمال لغاية عمليّة: فإذا عَنَوْا التّشارك في المعنى قالوا التّوارد، وآثرنا نحن تعيين هذه الظّاهرة في عنوان البحث بلفظ الموارَدة لأنّها على صلة بظواهر عديدة أخرى جميعها على وزن مفاعلة[2].

1 انظر: ابن منظور، لسان العرب. والزّمخشري، أساس البلاغة، مادّة «ورد».

2 انظر: ابن امبيريك، المرجع المذكور، في «تجليات صيغة المفاعلة في لغة العرب وما تترجمه هذه الصّيغة من شغف العرب بالموازنة والمفاضلة»، ص: 382 وما بعدها، ومن الموادّ التي حلّلها: المقاتلة والمُناحَرة والمُنافرة والمعاكظة والمشاربة والمفاخرة والمعاظمة في المصائب...

وانظر صلاح فضل في مقاله «طراز التّوشيح بين الانحراف والتّناصّ»، ندوة قراءة جديدة .../...

أثار العرب مشكل المواردة في سياق نقدهم للشّعر وحلّلوا خصائصها باعتماد أمثلة من النّصوص الشّعريّة[1]، ولا يعني ذلك أنّهم يعتبرونها ظاهرةً مقصورة على الشّعر بل هي من الأساليب الدّاخلة في أدب الكاتب والشّاعر كما دلّ على ذلك خاصّة حديثُ ابن الأثير في كتاب **المثل السّائر** وكتاب **الاستدراك**[2].

وأكثر ما جاء من حديثهم عن هذه الظّاهرة يكتسي صبغة الأسئلة الضّمنيّة لا الأجوبة الثّابتة المبنيّة على شروط متّفق عليها. فما أُثِير في بابها ولعلّه أوّل ما يخامر الذّهن بشأنها، السّؤال التّالي: هل تكون المواردة في المعنى فقط أم هل تكون في المعنى واللّفظ معاً؟

والذي يُفهم من كلامهم أنّ المواردة تكون في المعنى لا في اللّفظ إلاّ عند مَن يقول بإمكان «وقوع الحافر على الحافر» ويَعتبر ذلك شيئاً طبيعيًّا. لكنّ حديث الدّارسين عن أسلوب وقوع الحافر على الحافر كان على أساس أنّه حالة نادرة من حالات التّوارد لا حالة شائعة ولعلّها تنحصر في أمثلة قليلة تردّدت من تأليف إلى آخر[3].

ويبدو أنّهم يشترطون في توارد الشّاعرَيْن على المعنى الواحد عدمَ اقتداء أحدهما بالآخر، وكأنّ الأصل فيها عندهم ألاّ تقع إلاّ بين الشّاعرَيْن المتعاصرَيْن

.../...

لتراثنا النّقديّ، جدّة 1988، النّصّ المرقون، ص: 22 حيث أضاف إلى القائمة لفظ «المفاوضة» وقد وجده مقروناً بلفظ «المعارضة» في كتاب صلاح الدّين الصّفدي **توشيح التّوشيح**، تحقيق: ألبير حبيب مطلق، بيروت، 1986، ص ص: 31–32.

1 انظر: ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، ط. 4، بيروت، 1974، ج. 2، ص ص: 281–282 وخاصّة 289؛ وفي **قراضة الذّهب في نقد أشعار العرب**، تحقيق: الشّاذلي بويحيى، تونس، 1972، ص ص: 88–89 و156.

2 انظر: ضياء الدّين بن الأثير، **المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر**، ج. 3، ص ص: 219–270، وخاصّة 281–290. وانظر: **الاستدراك في الرّدّ على رسالة ابن الدّهّان المسمّاة بالمآخذ الكنديّة في المعاني الطّائيّة**، تحقيق: محمّد شرف، القاهرة، 1958، انظر: ص ص: 6–13 وص ص: 57–65 وخاصّة ص ص: 70–73.

3 في «وقوع الحافر على الحافر»، انظر: مثلاً ابن الأثير، **المثل السّائر**، ج. 3، ص ص: 230–232. ومن ذلك قول امرئ القيس في معلّقته:

وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ ٭ يَقُولُونَ: لاَ تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَمَّلِ

وقول طرفة بن العبد في معلّقته:

وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ ٭ يَقُولُونَ: لاَ تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَلَّدِ

انظر: **جمهرة أشعار العرب**، ط. بيروت، ص: 40 وص: 83.

اللّذين لم يسمع أحدهما بقول الآخر، قال ابن رشيق: "فإنْ صحّ أنّ الشّاعر لم يَسمع قولَ الآخر وكانا في عصر واحد فتلك المواردة"[1].

لكنّهم يرون إمكان وقوعها أيضاً بين الشّاعرَيْن المختلفيْن في الزّمان إذا ثبت أنّ اللاّحق منهما لم يسمع كلام السّابق، وإنْ هم أشاروا إلى صعوبة التّحقيق في ذلك. أشار إلى ذلك ابن رشيق نفسه في معرض بحثه فيما إذا كان من الجائز وقوع التّوارد في المعنى واللّفظ معاً. قال: "وأمّا المواردة فقد ادّعاها قوم في بيت امرئ القيس وطَرَفَة، ولا أظنّ أنّ هذا ممّا يصحّ، لأنّ طَرَفَة في زمانِ عمرو بن هند شابّ حول العشرين، وكان امرؤ القيس في زمان المنذر الأكبر كهلاً واسمه وشعره أشهر من الشّمس. فكيف يكون مواردة؟ إلاّ أنّهم ذكروا أنّ طَرَفَة لم يثبت له البيت حتّى استُحْلِف أنّه لم يسمعه قطّ، فحلف، وإذا صحّ هذا كان مواردة، وإنْ لم يكونا في عصر. وسُئِلَ أبو عمرو بن العلاء: أرأيتَ الشّاعرَيْن يتّفقان في المعنى ويتواردان في اللّفظ لم يلق واحد منهما صاحبه ولم يسمع شعره؟ قال تلك عقول رجال توافت على ألسنتها. وسُئِل أبو الطّيّب عن مثل ذلك فقال: الشّعر جادّة، وربّما وقع الحافر على الحافر"[2].

وأكّد ابن رشيق في **القراضة** إمكان التّوارد بين الشّاعرَيْن المختلفَيْن في الزّمن بما وقع للثّعالبي في ذلك وذكره في **اليتيمة**[3] وبما حصل له هو في بعض ما «ابتدعه» من معان اكتشف أنّها عَنَّتْ لشاعر قبله حيث قال:

"وأمّا أبو الحسن التّهامي -رحمه الله- فكثيراً ما أوارده حتّى أتّهمَ نفسي فيما أعلم ويعلم النّاس أنّي قد سبقته إليه عِلْمَ ضرورةٍ ويحصره التّاريخ، إلاّ أنّ للشّرق فضيلة ومزيّة"[4].

ولئن بدا ابن الأثير متمسّكاً أيضاً بشرط عدم الاقتداء في التّوارد على المعنى الواحد فإنّه لا يعتبر المعاصرة شرطاً فيه، بدليل أنّ ما ذكره من أمثلة في ذلك في

---

1 **العمدة**، ج. 2، ص: 282.
2 **المصدر نفسه**، ص: 289.
3 انظر: **القراضة**، ص: 88.
4 **المصدر نفسه**، ص: 156.

كتابيْه المذكوريْن لشعراء متعاصرين[1]، وأنّه شدّد في ضرورة التّمحيص وكثرة الحفظ لأشعار العرب قبل الحكم في المسألة والقضاء فيها بالتّقدّم أو التّأخّر.

والذي يُفْهَم من كلام ابن رشيق في **العمدة والقراضة** أنّ المواردة تقع في جميع أنواع المعاني الطّريفة المبتدَعة والمتداولة المتّبَعة فجميع هذه المعاني عرضة للسَرق غير أنّ عبد الكريم النّهشليّ يرى حسب ما رواه ابن رشيق في **العمدة** أنّ السّرق... إنّما هو في البديع المخترَع الذي يختصّ به الشّاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم، مستعمَلَة في أمثالهم ومحاوراتهم، ممّا تَرتفع الظِّنّة فيه عن الذي يورده أن يقال إنّه أخذه عن غيره[2].

وهذا هو الذي ذهب إليه ابن الأثير أيضاً وحلّله في مقدّمة كتاب **الاستدراك**. فالتّوارد عنده لا يقع على جميع أنواع المعاني وإنّما يقع على نوع دون آخر، والمعاني في تقديره ضربان في الجملة : معان عامّة ومعان خاصّة. فأمّا المعاني العامّة فهي المعاني «المتّفقة»[3]، وتلك معان "تشتاق الخواطر إليها من غير كلفة"[4]، فيتساوى فيها جميع الشّعراء[5] لوضوحها وعمومها بمعنى أنّ كلّ "معنى منها يعرفه العامّ من النّاس والخاصّ"[6]. هذه المعاني هي التي يتوارد عليها الشّعراء.

وأمّا المعاني الخاصّة فهي المعاني «المختلفة»[7] أي المعاني الغامضة التي يختصّ بها شاعر دون آخر[8]. والمعنى الغامض عنده هو الذي "يدقِّقُ الفكرُ في استخراجه"[9].

والفرق بين العامّ من المعاني والخاصّ هو كالفرق بين السُّنَّة المتّبَعة والطّريقة المبتدَعَة، وبين ما سمّاه العمود والشّعبة، قال: "وهذه المعاني التي يتواردون

---

1 انظر الأمثلة في **المثل السّائر**، ج. 3، ص ص: 265–290، وفي **الاستدراك**، ص ص: 6–13 وص ص: 70–73.
2 انظر: **العمدة**، ج. 2، ص: 281.
3 انظر: **الاستدراك**، ص: 14.
4 **المصدر نفسه**، ص: 9.
5 انظر: **المصدر نفسه**، ص: 6.
6 **المصدر نفسه**، ص: 8.
7 انظر: **المصدر نفسه**، ص: 15.
8 انظر: **المصدر نفسه**، ص 8.
9 **المصدر نفسه**، والصّفحة نفسها.

عليها لها عمود، ولها ما يخرج عن العمود من الشّعب، فالذي يخرج عن العمود يكون معنى مخصوصاً انفرد به بعض الشّعراء دون بعض، وقائله يكون أوْلَى به، ثمّ الذي بعده يكون سارقاً له"[1].

وبمقتضى ذلك نفى ابن الأثير ملكيّة عمود المعاني المخصوصة المتفرّعة عليها والتي ينفرد بها الشّعراء ويتميّزون عن سواهم، قال محققاً فيما أخذه المتنبّي من شعر أبي تمّام:

"فإنْ قيل: إنّ المتنبّي أخذ عن أبي تمّام كلّ ما كان بينهما من تشابه في المعاني. فقد ظَلَمَ المتنبّي، لأنّ عمود المعاني قد تساويا فيه هما وغيرهما، لكنّ المعاني المخصوصة لا مِرَاءَ أنّه أخذها منه"[2].

والعمود عنده المعنى المتداوَل العامّ، ومن ذلك المعنى الذي توارد عليه الشّعراء في "وصف الطّير يتتبّع الجيشَ طلباً لأكل لحوم القتلى"[3]. وقد ذكر ما قاله فيه جماعة من الشّعراء ثمّ علّق قائلاً: "وأمّا ما يخرج عن جوانبه من الشّعب فكالمعنى الذي انفرد به مسلم، فإنّه لم يعرض لذكر الطّير في تتبّع الجيش، وإنّما أخرجه مخرجاً آخر، وذلك شعبة من شعب العمود المشار إليه، إلاّ أنّه أحسن وألطف وأبلغ"[4].

فالاقتداء عند ابن الأثير لا يكون في المعاني التي يتوارد عليها الشّعراء، وإنّما يكون في المعاني المخصوصة ويسمّى سرقة، قال: "ما ينبغي أن يقال: إنّ المتأخّر أخذ من المتقدّم إلاّ في معنى مخصوص وإلاّ فأكثر المعاني تقع للآخر كما وقعت للأوّل"[5]. فإذا توارد المتأخّر والمتقدّم على "عمود من أعمدة المعاني"[6] أي على معنى عامّ، تساويا فيه، لكن يبقى هنا التّفاوت في القُمُص التي تلبس من الألفاظ، فالفضل بينهم إنّما يكون في ذلك لا في غيره[7].

---

1 الاستدراك، ص: 9.
2 المصدر نفسه، ص: 13.
3 المصدر نفسه، ص: 10.
4 المصدر نفسه والصّفحة نفسها.
5 المصدر نفسه. ص: 6.
6 المصدر نفسه. ص: 10.
7 انظر: المصدر نفسه، ص: 9.

هذا يعني أنّ المفاضلة بين الشّعراء ممكنة في الحالتين وليست مستحيلة إلاّ في حالة «وقوع الحافر على الحافر» إلاّ أنّ موضوعها مختلف من نوع إلى آخر. فموضوع المفاضلة في حالة التّوارد اللّفظ، وفي حالة السّرقة اللّفظ والمعنى معاً. قال:

"وأمّا المعاني المختلفة فإنّ الخَطْبَ في المفاضلة بينها كبير، وهي غامضة دقيقة المسلك لأنّ النّظر يقع فيها من جهة اللّفظ والمعنى وذلك بخلاف المعاني المتّفقة فإنّ النّظر يقع فيها من جهة اللّفظ وحده"[1].

فيتّضح أنّ «اللّفظ» ليس موضوع سرق بحال، بفضل طابع الفرديّة الذي يميّزه في جميع الظّروف ممّا ينقض مبدأ الملكيّة في الكلام ويعوّضه بمبدأ التّبنّي على ما سنرى.

وقد أشار ابن الأثير في **المثل السّائر** إلى مسألة أخرى في باب التّوارد على المعاني إشارة ضمنيّة ولكنّها ذات أهمّية، وتتعلّق بحجم الوحدات التي تكوّنها المعاني المتوارَد عليها، وبنوع المجالات النّقديّة التي تنتمي إليها، وذلك فيما يُفهَم من كلامه أنّ التّوارد نوعان: توارد على معنى من المعاني، وتوارد على مقصد من المقاصد. والذي أراده بالمعنى، المعنى الجزئيّ الذي "يصوغه هذا في بيت من الشّعر وفي بيتين، ويصوغه الآخر في مثل ذلك"[2]. أمّا المقصد فيعني به الموضوع الشّعريّ، وقد بيّن ذلك حيث قال: "واعلم أنّ من البيان في المفاضلة بين أرباب النّظم والنّثر أن يتوارد اثنان منهما على مقصد من المقاصد"[3] يشتمل على عدّة معان كتوارد البحتريّ والمتنبّي... على وصف الإنسان، كما يعني بالمقصد الغرضَ الشّعريَّ وذلك في بقيّة حديثه في باب المفاضلة بين البحتريّ وأبي تمّام حيث قال: "فإذا شئت أن تعلم فضلَ ما بين هذين الرّجليْن فانظر إلى قصيدتيهما في مراثي النّساء... فإنّ أبا الطّيّب ابتدع ما أتى به في معاني قصيدته، والبحتريّ أتى بما أكثرُه غثّ بارد، والمتوسّط منه لا فرق فيه بين رثاء امرأة ورثاء رجل".

---

1 **الاستدراك**، ص: 59، وانظر أيضاً، ص: 15.
2 **المثل السّائر**، ج. 3، ص: 288.
3 **المصدر نفسه**، والصّفحة نفسها.

ومن الواجب أنّه إذا سلك النّاظم والنّاثر مسلكاً في غرض من الأغراض ألاّ يخرج عنه كالذي سلكه هذان الرّجلان في الرّثاء بامرأة، فإنّ من حذاقة الصّنعة أن يذكر ما يليق بالمرأة دون الرّجل[1].

* * *

يتّضح من خصائص المواردة التي ذكرها العرب متفرّقة وحلّلناها مجموعة ومبوّبة أنّ المواردة ظاهرة أدبيّة عامّة تشمل الشّعر والنّثر معاً، وتعني التّشارك بين الأديبيْن في معنى من المعاني من غير اقتداء بالآخر إذا كانا متعاصريْن ومن غير اقتداء المتأخّر بالمتقدّم إذا عاشا في زمنيْن مختلفين. والأصل فيها أن تكون في المعاني المشتركة المتّبَعة لا في المعاني الخاصّة المبتدَعة، وتتحوّل هذه الظّاهرة الأدبيّة عند ناقد الأدب إلى مقياس نقديّ للحكم بالتّساوي بين الأديبيْن عند تواردهما على معنى واحد وعدم التّفاضل بسببه وإبطال القول بالسّرقة فيه، لكنّه مقياس لا يؤدّي إلى إبطال إمكان التّفاوت بينهما إلاّ في حالة وقوع «الحافر على الحافر» وهي حالة شاذّة باتّفاق. وقد اختصّ ابن الأثير بتصنيف مظاهر التّوارد اثنين: توارد على المعنى الجزئيّ وتوارد على المقصد في معنى الموضوع الشّعريّ، والمقصد في معنى الغرض النّصّيّ العامّ.

ويحسن بنا -لنناقش آراء العرب في المواردة ونبيّن وجوه الإفادة منها- أن ننزّل هذه الظّاهرة المنزلة الخاصّة بها، وذلك بالرّبط بينها وبين الظّاهرتين الأساسيّتين اللّتين تتّصلان بها وتدخلان في العمليّة الأدبيّة وهما ظاهرة الإعادة من ناحية، وظاهرة السّرق من ناحية أخرى.

وتمثّل ظاهرة الإعادة مقوّماً عامًّا في كلّ عمليّة أدبيّة وليست هي خاصّة بالآداب العربيّة، وقد فطن العرب إلى فعلها منذ نشأة الأدب بينهم، وأقرّوا بشيوعها في ضروب الكتابة عندهم، وتفنّنوا في صيغ التّعبير عنها في كلامهم المنثور وأشعارهم، من قول عنترة في طالع المعلّقة [الكامل]:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَـــرَدَّمِ[2] * ....

---

1 المثل السّائر، ج. 3، ص: 288.

2 انظر: جمهرة العرب، ط. بيروت، 1978، ص: 93.

وقول الآخر [الخفيف]:

ما أرَانَا نَقُولُ إلاَّ مُعَــــــــــــارًا * أَوْ مُعَاداً مِنْ قَوْلِنَا مَكْــــــــــرُوراً[1]

إلى قول عليّ بن أبي طالب: "لولا أنّ الكلام يُعاد لَنَفِدَ"[2] إلى غير ذلك من الأقوال التي تؤكّد ذهاب العرب إلى أنّ الأدب يتولّد من الأدب تولّداً طبيعيًّا لا تولّداً ذاتيًّا. لكنّ مذهبهم هذا كان دائماً وأبداً مشفوعاً باعتقادهم أنّ مِنَ الكلام متّبَعاً ومبتَدَعاً، وإنْ هم اختلفوا في تعيين الحدّ بين النّوعين وكيفيّة الاعتماد على ذلك في نقد الأدب وتقييم النّصوص. لكنّ الصّحيح –وهذا الرّأي غلب على تفكيرهم– أنَ باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة[3].

قال العرب إذن بفكرة الإعادة واعتقدوا أنّها ظاهرة تنتظم العمليّة الأدبيّة في عمومها. فلم يحصروها في النّصوص المتأكّدة الصّلة أو بين الشّعراء الذين سمع بَعْضُهم بَعْضَهم الآخر، لكنّهم حصروها في المعنى دون اللّفظ. وعندما أرادوا التّدقيق والتّفصيل، وراموا الموازنة المنهجيّة بين شاعر وشاعر وبين نصّ ونصّ وبين بيت وبيت، انتبهوا إلى أنّ هناك من المعاني ما يُعاد كما لو أنّه يتكرّر مع توفّر ما يكفي من القرائن للقول بأنّ ذلك تمّ بين الطّرفين دون اقتداء، فما بدا لهم من قبيل المعاني المشتركة المتّبعة سمَّوْا التّشارك فيه مواردة، وما ظنّوه من قبيل المعاني الخاصّة سمَّوْا الالتقاء فيه سرقاً.

فالمواردة والسّرق عندهم مظهران من مظاهر الإعادة، لكنّهما يمثّلان درجتين من الالتقاء فرعيّتين دقيقتين ومتفاوتتين في القيمة، يمثّل السّرق أعلاها. هذا الذي ذهب إليه عبد الكريم النّهشليّ في قولته السّابقة، وبنى عليه ابن الأثير كذلك نظريّة في التّمييز بين عمود المعاني وشعبه، أي بين المعاني العامّة الواضحة والمعاني الخاصّة الغامضة. ولكنْ إنْ صحّ له أن يتّخذه مقياساً للمفاضلة النّسبيّة بين الشّعراء، فلا نرى كيف يصحّ له اعتبار أنّ التّوارد يقع على المعاني العامّة دون المعاني الخاصّة، فهذه معان وتلك معان قد يشترك فيها الشّعراء باقتداء ودون اقتداء، كما بيّن ذلك ابن رشيق، ولا تلازم العموميّة أو الخصوصيّة قسماً منها

---

1 البيت منسوب لكعب بن زهير في **العقد الفريد** لابن عبد ربّه، انظر **العقد الفريد**، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزّين وإبراهيم الأبياري، القاهرة، 1385 هـ / 1965 م، ج. 5، ص: 338.

2 **العمدة**، ج. 1، ص: 91.

3 انظر: ابن الأثير، **المثل السّائر**، ج. 3، ص: 219.

دون آخر. لأنّ العامّ منها خاصّ في أصله، والخاصّ يصبح عامًّا إذا استعمله غيرُ واحدٍ من الشّعراء. فإذا كان هنالك من فرق بين النّوعين من المعاني فهو فرق في الدّرجة لا في القيمة المطلقة.

وإنّما ترجع صلاحيّة مقياس ابن الأثير في المفاضلة بين الشّعراء إلى كونه في التّطبيق مقياساً يقود الدّارس إلى التّمييز بين المبتذَل من المعاني والطّريف، ولا يمكن أن يقود إلى التّمييز بين ما شاعت ملكيّته وما ثبتت الملكيّة فيه لشاعر معيّن دون آخر.

لا شكّ في أنّ مبدأ الاقتداء مبدأ يسهّل عمليّة التّمييز بين المعاني. فإذا ثبت الاقتداء بتصريح من الشّاعر أو جاء في نصّه ما يقطع بالاقتداء، كانت مواردته الشّاعرَ السّابقَ من قبيل الأخذ والسّرق، وإذا لم يثبت ذلك بتصريحٍ ولا نصّ أو أكّد الشّاعر مواردته السّابقَ في معنى لم يطّلع عليه من قَبْلُ ولا ألَمَّ به، تعذَّرَ الحكمُ في ذلك.

فمسألة السّرق لشعب المعاني تستوي في ختام الأمر في مسألة التّوارد على أعمدتها، وينتفي كلّ معنى للسّرقة في العمليّة الأدبيّة. فالمعاني من جوانب الكلام التي لا يستقيم نظريًّا اعتمادها في المفاضلة، ويصعب غالباً في التّطبيق إجراؤها. لكنّ الألفاظ بمعنى أساليب التّعبير وطرائق الأداء ومظاهر الإخراج مهما كانت معانيها أعمدةً أو شعباً، لا يمكن الاقتداء فيها ولا يكون فيها السّرق. والعرب يكادون يجمعون على ذلك لأنّها هي التي تجسّم فرديّة الكلام وخصوصيّته، ولذلك تصلح أن تكون مقياساً للدّرس. ذلك في تعيين نسبة النّصوص إلى أصحابها وكذلك في تحديد قِيَمها المختلفة بناء على خصائصها المميّزة. وبهذا، يجوز لنا اعتبار المواردة أسلوباً من أساليب تضافر النّصوص كالمناقضة والمعارضة يتميّز عنهما بشرط عدم الالتزام بالبحر والقافية والموضوع، لا بشرط عدم الاقتداء، لأنّ الاقتداء أو عدمه في جميع هذه الضّروب من الكتابة، وكذلك ملكيّة المعاني أو تبنّيها، والاتّباع فيها أو الإبداع والتّقليد أو التّجديد، مسائلُ ثانويّةٌ أمام مسألة مظاهر الإخراج وصور التّعبير وأساليب الأداء وفنّيّات البناء، لأنّ التّأريخ للمعاني صعب، ومتابعة تسلسلها عسيرة، ومحاولات حصر لبناتها المتزايدة مستحيلة أمام تضخّم عدد الأدباء واتّساع ساحة الأدب، وخاصّة أمام توارد الخواطر في المعنى الذي آلت إليه العبارة حديثاً، وهو التّشارك في المعنى مبتذَلاً كان أو طريفاً، لا في معنى تشاركها في المعنى لمتّبع فحسب.

ولعلّ أكبر درس يستخلصه ناقد الأدب عامّة ودارس الأسلوب على وجه الخصوص من ظواهر الأدب التي فطن لها العرب ودرسوها تحت عناوين المناقضة والمعارضة والمواردة وغيرها من المصطلحات الدّالّة على مفاهيم ترجع في أصلها إلى ضروب من الصّلات بين النّصوص، وجمعناها نحن تحت عنوان تضافر النّصوص، هو الدّعوة الضّمنيّة إلى دراسة الأدب بالانطلاق من قاعدة مزدوجة أو متعدّدة النّصوص تتمّ فيها مباشرةُ الأدب من خلال نصوص الأدب نفسه، يجعل بعضها مقياساً لبعضها الآخر، ويتولّد منه. فالمهمّة تتعلّق إذن باتّخاذ نصوص الأدب موضوعَ دَرْس ووسيلةَ عمل في الوقت نفسه وبتحكيم النّصّ في النّصّ بشكل يمكّن الدّارسَ من مراعاة النّسبيّةً الموجودة بين الكتابات الأدبيّة. إذ لا سبيل إلى تقدير هذه النّسبيّة تقديراً موضوعيًّا ما لم يُركّز البحثُ على العلاقات، علاقات نصوص الأدب بعضها ببعضها الا خر[1].

واعتقادنا أنّ درس النّصّ الأدبيّ من هذه الزّاوية كفيل بتدقيق فكرة الإعادة المتجنّبة المعتمدة، وفكرة الاقتداء المتهيّبة المثمرة، وفكرة الملكيّة الفرديّة الشّائعة. وهو كفيل بحصر مجالات التّفرّد ومواطن الإبداع وخصوصيّات جمال الكتابة الأدبيّة، وهي مجالات أشكال التّصرّف في اللّفظ ومظاهر إخراج النّصوص وأساليب التّعبير عن المعاني والموضوعات والأغراض.

وقد اخترنا لدعم ذلك بالتّطبيق موضوع وصف الذّئب عند العرب، وقد توارد عليه كثيرٌ من الشّعراء إلاّ أنّنا سنقتصر في التّحليل على نصوص أربعة منهم[2]، هم على التّوالي: الفرزدق (ت 110 هـ / 728 م أو 112 هـ / 730 م) والبحتريّ (206–284 هـ / 821–897 م) والشّريف الرّضيّ (359–406 هـ / 970–1015 م) وابن خفاجة (450–533 هـ / 1058–1139 م). وقد وصف ابن خفاجة الذّئب في نصّين شعريّين اثنين ونصّ نثريّ ضمن إحدى رسائله الفنّيّة.

---

1 انظر: كتابنا **بحوث في النّصّ الأدبيّ**. تونس، 1987، فصل: «معارضات شوقي بمنهجيّة الأسلوبيّة المقارنة»، ص ص: 124–125.

2 ومنهم أيضاً المرقّش الأكبر (ت 75 ق م / 550 م)، انظر: **المفضّليّات**، تحقيق: أحمد محمّد شاكر وعبد السّلام هارون، ط. 2، مصر، 1952، المفضّليّة رقم 47، والشّنفرى (ت 70 ق م / 525 م) في **لاميّة العرب**، ط. 1، القسطنطينيّة، 1300 هـ، الأبيات 26–35، وابن دُرَيْد (223–321 هـ / 837–933 م) في **المقصورة** ط. 1، القسطنطينيّة، 1300 هـ، البيت 219 وما بعده وغيرهم.

فأمّا مواردة الشّريف الرّضيّ أبا عبادة البحتريّ في وصف الذّئب فقد أشار إليها ابن الأثير[1]، وأمّا مواردة ابن خفاجة الفرزدقَ فقد لمح إليها تلميحاً في نصّه النّثريّ[2]. وأمّا توارد جملة هؤلاء الشّعراء على الموضوع بل اطّلاع اللاّحقين منهم على نصوص السّابقين جميعها أو بعضها إن لم نقل اقتداءهم بها، فأمرٌ لا نشكّ فيه لتقارب هذه النّصوص من مصادر الإلهام. ولا يهمّنا ثبوت الاقتداء فيها ولا يزيد منهجنا إحكاماً عدم ثبوته لأنّ هذه النّصوص لوحاتٌ تُعيد موضوعاً، ولكنّ كلّ لوحة منها تتفرّد بصورة مختلفة في الإخراج ودلالة مخصوصة في المرمى.

* * *

الفرزدق والذّئب وميثاق المصاحبة[3] [الطّويل]:

1. وَأَطْلَسَ عَسَّال وَمَا كَانَ صَاحِباً * دَعَوْتُ بِنَارِي مَوْهِناً فَأَتَانِي[4]
2. فَلَمَّا دَنَا قُلْتُ اُدْنُ دُونَكَ، إنَّنِي * وَإِيَّاكَ فِي زَادِي لَمُشْتَرِكَانِ
3. فَبِتُّ أُسَوِّي الزَّادَ بَيْنِي وَبَيْنَهُ * عَلَى ضَوْءِ نَار، مَرَّةً وَدُخَانَ
4. فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَكَشَّرَ ضَاحِكاً * وَقَائِمُ سَيْفِي مِنْ يَدِي بِمَكَانَ
5. تَعَشَّ، فَإِنْ وَاثَقْتَنِي لاَ تَخُونُنِي * نَكُنْ مِثْلَ مَنْ -يَا ذِئْبُ- يَصْطَحِبَانَ
6. وَأَنْتَ امْرُؤٌ -يَا ذِئْبُ- وَالغَدْرُ كُنْتُمَا * أُخَيَّيْن، كَانَا أُرْضِعَا بِلِبَانَ
7. وَلَوْ غَيْرَنَا نَبَّهْتَ تَلْتَمِسُ القِرَى * أَتَاكَ بِسَهْمٍ أَوْ شَبَاةِ سِنَانَ
8. وَكُلُّ رَفِيقَيْ كُلُّ رَحْلٍ وَإِنْ هُمَا * تَعَاطَى القَنَا قَوْمَاهُمَا، أَخَوَانَ

يندرج وصف الفرزدق حاله مع الذّئب في سياق قصيدة فخر طويلة (47 بيتاً). فكان عنده موضوعاً شعريًّا لا غرضاً مستقلاً بذاته، طَرَقَه في ثمانية أبيات في مستهلّ القصيدة قبل أن يطرق غيره من الموضوعات، وهذا يعني أنْ ليس من هموم الشّاعر وصف الذّئب وصفاً مجرّداً وأنّ حديثه عن لقائه الذّئب مَسُوقٌ لِمَا فيه من معاني الفخر بالشّجاعة والكرم والشّهامة. لذلك ضَعُفَ جانبُ وصفِ الذّئب وصفاً ماديًّا في النّصّ وقَوِيَ جانبُ وصفِه المعنويّ فلم يذكر الشّاعر من أوصاف الذّئب المادّيّة إلاّ ثلاثة: غبرة اللّون الضّاربة إلى السّواد، والاضطراب في المشي، وهما

---

1 انظر كتابيه: **المثل السّائر**، ج. 3، ص ص: 289–290، **والاستدراك**، ص ص: 70–73.

2 انظر النّصّ بالهامش رقم 1 الوارد بالصّفحة 50.

3 **الدّيوان**، ط. بيروت، ص: 329.

4 الأطلس: الذّئب الأمعط في لونه غبرة إلى السّواد. والعسّال: المضطرب في مشيه. وموهنا: ليلاً.

صفتان دلّت عليهما الكلمتان المتجاورتان على التّوالي في مطلع القصيدة «أَطْلَس عسّال» كنّي بهما عن الذّئب حيث لم يذكره. أمّا الصّفة الماديّة الثّالثة فهي في قوله مجازاً «تكشّر ضاحكاً» وقصدُه الإشارة إلى استعداد الذّئب للهجوم.

ولئن كانت هذه الأوصاف ماديّة فإنّها استُخدمت لتقوية صورة الذّئب المعنويّة من ناحية، ولِمَا لها من صلة بحال الشّاعر مع الذّئب من ناحية أخرى، ذلك أنَ غبرة اللّون وسواده عنصران يقوّيان الشّعور بالهول كما تُقَوِّيه ظروفُ اللّقاء الزّمانيّة والمكانيّة المذكورة: سواد اللّيل (موهناً) وقفر المكان (الرّحل) بينما دلّت صفة تكشّر الأنياب على غاية العداوة وعظم الخطب.

أمّا الأوصاف المعنويّة التي خصّ بها الشّاعر الذّئبَ في لقائه به فتعود إلى العداوة (ما كان صاحباً) والخيانة (تخونني) والغدر (أنت... والغدر كنتما أُخَيَّيْن) من جهة. والطّمع (دعوت بناري فأتاني) والجوع (تلتمس القرى) من جهة أخرى. لكنّ جميع هذه الأوصاف لم تُذْكَر في النّصّ على أنّها علامات للذّئب تُعْرَف بها ذاته أو معطيات مجرّدة تُعْرَف بها صفاتُه، وإنّما على أنّها ملامح ظَهَرَ بها الذّئب في لقائه الشّاعر، فهي ملامح من مشهد المغامرة الحيّ لا مجرّد علامات مستقاة من سجلّ الأوصاف المتعارَفة المميّزة لصورته.

فالصّورة التي عني الفرزدق برسمها في لقائه الذّئب مركّزةٌ على العناصر التي تدعو إلى معاملته بما يلزم من حذر وعدم تهوّر حتّى لا يقع فريسة له، وإلى إحاطته بالكرم وعدم الغَدْرِ به للإبقاء عليه والتّأنّس به والتّعايش معه في غياب كلّ أنيس في الوحدة ورفيق بفظ في المسير، ممّا يجعل معنى المصاحبة رغم التّعادي الفطريّ بين الطّرفيْن هو المعنى المركزيّ في هذه الصّورة.

ولمعنى المصاحبة مبرّرات أسلوبيّة عملت على إبرازه وعلى إبراز مبادرة الشّاعر إلى التّصاحب على وجه الخصوص.

أوّل هذه الأساليب إسنادُ الأفعال المهمّة في المشهد إلى طرفيْن كلاهما مفردٌ: هما الشّاعر المتكلّم في النّصّ والذّئبُ الوافد، مع إبعاد كلّ طرف آخر في القصّة (الأفعال المهمّة المسنَدَة إلى الشّاعر: دعوتُ – قلتُ – أُسَوِّي، والأفعال المهمّة المسنَدَة إلى الذّئب: أتى – دَنَا – تَكَشَّر)، فحصلت مواجهة بمقتضى ذلك بين الشّاعر والذّئب، وقد حرص الفرزدق على أن تكون المواجهة فرديّة دون مجال لتدخّل طرف ثالث، كما حرص على أن تبقى في مستوى التّعايش «السّلميّ» وعلى قدر من التّوازن الكافي في القوى قصد تجنّب المصارعة والعنف، ممّا طوّر العلاقة

بين الطّرفين -فيما دلّ عليه مخطّط الشّاعر طبعاً- من التّشارك (بيت 2) إلى التّصاحب (بيت 5) فإلى التّآخي (ب 8).

وثاني هذه الأساليب المحاورة. وإنْ كانت المحاورة في نصّ الفرزدق لا تصل إلى مستوى التّحاور المُعْرب عن التّشارك الفعليّ بين طرفين داخليْن في الحوار فإنّها تدلّ أوّلاً على نزعَة عند الشّاعر إلى تشخيص الذئب في التّوجّه إليه بقول مَقُولُهُ أمرٌ يتطلّب الاستجابةَ بالوضعيّة (قلتُ له: اُدْنُ / قلتُ: تَعَشَّ) لا بالقول طبعاً، ولكنّ فيه دليلاً أوّلَ على المعاملة «الإنسانيّة» الخاصّة إلى جانب ما يُعْرب عنه من أدلّة تسوية الزّاد بين الطّرفين وتحقيق المعادلة الصّعبة في الإبقاء على المتعادييْن والمواثقة بينهما على عدم الخيانة بإشباع الشّاعر نهم الذّئب بالغذاء حتّى لا يطمع في المغذّي وحرصه على عدم الإيقاع به واصطياده.

وممّا يدعم وجهة التّشخيص في النّصّ أيضاً نداء الذّئب في موطنين (البيتان 5 و6) أفاد فيهما التّقرّب والتّحبّب، وقد جاء نداء الذّئب اعتراضيًّا في التّركيبيْن، وذلك من العلامات التي تؤكّد تعلّق الخطاب بالذّئب عينه لا بغيره ممّن يتّجه إليه مثل هذا الخطاب عادةً وهم الكائنات البشريّة.

ويبلغ تشخيص الشّاعر الذّئبَ حدَّ التّسوية الكاملة بالإنسان في مثل قوله: «وأنت امرؤ يا ذئب...» حيث خاطبه بما لا يُخاطَب به إلاّ الإنسان مطلقاً، ويدعم ذلك ما في الحكمة التي ضربها الشّاعر في ختام المشهد من شمول حيث قال:

وَكُلُّ رفِيقَيْ كُلِّ رَحْلٍ وَإِنْ هُمَا * تَعَاطَى القَنَا قَوْمَاهُمَا، أَخَوَانِ

فإذا استوى في هذا المقام الإنسان والذّئب[1] اتّضح فيه أنّ للكائنات وضعيّة وجوديّة واحدة مهما اختلفت أجناسها وأنّ لها مصيراً واحداً مهما اختلفت طاقاتها وإمكاناتها.

أمّا الأسلوب الثّالث المقوّم لمعنى المصاحبة بين الطّرفيْن فهو التّثنية. وكلّ حديث عن اثنين يستوجب استعمال صيغة التّثنية في الكلام، لكنّ التّثنية إن كانت تجمع بين الاثنين في السّياق فإنّها تفرّق بينهما في الهويّة عادة وتُعْرب عن

---

1 فلا نستغرب أن أصبح من مجازات العرب إطلاق لفظ الذّئب على الصّعلوك، فقولهم: «هم من ذؤبان العرب: من صعاليكهم وشطّارهم»، الزّمخشري، أساس البلاغة، مادّة: «ذ.أ.ب.»

الاختلاف بينهما في الخصائص. أمّا التّثنية في نصّ الفرزدق فجاءت تجمع في السّياق بين متقاربيْن عُومِلاَ معاملةَ المتجانسيْن والمتماثليْن، فهما اثنان كواحد، قضيّتهما واحدة وهدفهما واحد.

ويبدو لنا أنّ بين صيغة التّثنية والقافية ومقاطع الأبيات في هذا النّصّ صلة مبرّرة لا عفويّة. ذلك أنّ علامة المذكّر المرفوع وهي الألف والنّون تطابق عناصر القافية المتخيّرة وهي على التّوالي الرّدف (ألف المدّ) فالرّويّ (النّون) فالمجرى والوصل (الكسرة الطويلة)، مطابقةً تامّةً، واعتقادنا أنّ بناء الشّاعر قافية القصيدة على صيغة التّثنية وليدُ تَخَيُّره بدء القصيدة –وهي في الفخر– بالحديث عن اثنين هما الشّاعر والذّئب في لقائهما وما جرى بينهما، ولا سيّما أنّ صيغ التّثنية في هذا القسم من القصيدة اقترنت بالكلمات المفاتيح في هذا الموضوع وهي: مشتركان (بيت 2) يصطحبان (بيت 5)، أخوان (بيت 8).

ولكنّ القصيدة طالت وقد خرج فيها الشّاعر من وصف حاله مع الذّئب إلى موضوع تشوّقه إلى النّوار حبيبته قبل أن يخلد للفخر بقبيلته وعمد إلى صيغة التّثنية في بناء قوافي أبيات عشرة متفرّقة بعد القسم الأوّل، إلاّ أنّ جميع تلك الصّيغ جاءت ضعيفة الصّلة بالموضوعات المطروقة بسبب زوال مبرّر التّثنية، فلم تكن لها أهمّية صيغ التّثنية في القسم الأوّل[1].

وممّا يدعم هذا المذهب أنّ قسم الشّوق إلى النّوار –وقد أحلّه الشّاعر مباشرة بعد قسمِ وصف حاله مع الذّئب– كان يقبل صيغ التّثنية أكثر من قسم الفخر، ولا شكّ في أنّ التّثنية في مقاطعه كانت تَجِد من المبرِّرات ما يطوّعها للمعاني الجزئيّة ويطوّع هذه المعاني لها، ولكنّ الشّاعر تحدّث عن تشوّقه إلى النّوار حديثَ الاثنين المنقطعين يعامل الواحدَ منهما معاملةَ المفرد لا حديث الاثنين المتّصلين تجمعهما المصاحبة مثلاً كالتي بين الشّاعر والذّئب.

1 والدّليل على ذلك أنّ التّثنية في مقاطع الأبيات العشرة المذكورة لم تخرج عن السّياقات التّالية: سياق التّعابير الجاهزة (العصران، وهما الغداة والعشيّ أو اللّيل والنّهار في البيت 17 والثّقلان، وهما الإنس والجانّ في البيت 23)، وسياق المعاني المثنّاة أصلاً (العينان في البيت 11 والشّفتان في البيت 12 واليدان في البيت 22 والأبوان في البيت 37)، وسياق الحديث عن اثنين دون مبرّر خاصّ للتّثنية (قصيدتان، في البيت 15، واللّيل والبحر في البيت 18، والجمعان في البيت 38. وكبيران في البيت 40).

البحتريّ والذّئب واختيار المنازعة[1] [الطّويل]:

1. وَلَيْل كَأَنَّ الصُّبْحَ فِي أُخْرَيَاتِهِ * حُشَاشَةُ نَصْل ضَمَّ إفْرَنْدَهُ غِمْدُ[2]
2. تَسَرْبَلْتُهُ وَالذِّئْبُ وَسْنَانُ هَاجِعٌ * بعَيْن ابْن لَيْلٍ مَا لَهُ بِالكَرَى عَهْدُ[3]
3. أُثِيرُ القَطَا الكَدْرِيَّ عَنْ جَثَمَاتِهِ * وَتَأْلَفُنِي فِيهِ الثَّعَالِبُ وَالرُّبْدُ[4]
4. وَأَطْلَسَ مِلْءَ العَيْن يَحْمِلُ زَوْرَهُ * وَأَضْلاَعَهُ مِنْ جَانِبَيْهِ شوى نَهْدُ[5]
5. لَهُ ذَنَبٌ مِثْلُ الرِّشَاءِ يَجُرُّهُ * وَمَتْنٌ كَمَتْنِ القَوْس أَعْوَجُ مُنْأَدُ[6]
6. طَوَاهُ الطَّوَى حَتَّى اسْتَمَرَّ مَرِيرُهُ * فَمَا فِيهِ إلاَّ العَظْمُ وَالرُّوحُ وَالجِلْدُ[7]
7. يُقَضْقِضُ عُصْلاً فِي أَسِرَّتِهَا الرَّدَى * كَقَضْقَضَةِ المَقْرُور أَرْعَدَهُ البَرْدُ[8]
8. سَمَالِي وَبِي مِنْ شِدَّةِ الجُوعِ مَا بِهِ * بِبَيْدَاءَ لَمْ تُحْسَسْ بهَا عِيشَةٌ رَغْدُ
9. كِلاَنَا بِهِ ذِئْبٌ يُحَدِّثُ نَفْسَهُ * بِصَاحِبِهِ وَالجَدُّ يُتْعِسُهُ الجَدُّ[9]
10. عَوَى ثُمَّ أَقْعَى وَارْتَجَزْتُ فَهِجْتُهُ * فَأَقْبَلَ مِثْلَ البَرْق يَتْبَعُهُ الرَّعْدُ[10]
11. فَأَوْجَرْتُهُ خَرْقَاءَ تَحْسَبُ رِيشَهَا * عَلَى كَوْكَبٍ يَنْقَضُّ وَاللَّيْلُ مُسْوَدُّ[11]
12. فَمَا ازْدَادَ إلاَّ جُرْأَةً وَصَرَامَةً * وَأَيْقَنْتُ أَنَّ الأَمْرَ مِنْهُ هُوَ الجِدُّ
13. فَأَتْبَعْتُهَا أُخْرَى فَأَضْلَلْتُ نَصْلَهَا * بِحَيْثُ يَكُونُ اللُّبُّ وَالرُّعْبُ وَالحِقْدُ
14. فَخَرَّ وَقَدْ أَوْرَدْتُهُ مَنْهَلَ الرَّدَى * عَلَى ظَمَإٍ لَوْ أَنَّهُ عَذُبَ الوِرْدُ
15. وَقُمْتُ فَجَمَّعْتُ الحَصَى وَاشْتَوَيْتُهُ * عَلَيْهِ، وَلِلرَّمْضَاءِ مِنْ تَحْتِهِ وَقْدُ
16. وَنِلْتُ خَسِيساً مِنْهُ ثُمَّ تَرَكْتُهُ * وَأَقْلَعْتُ عَنْهُ وَهْوَ مُنْعَفِرٌ فَرْدُ[12]

---

1 الدّيوان. تحقيق: حسن كامل الصّيرفي، ط. القاهرة، (د. ت.)، ج. 2، ص: 740، ق: 289، الأبيات: 19–34.

2 إفرند السّيف: جوهره ووشيه، ويقصد بحشاشة نصل: بقيّته.

3 ابن ليل: اللّصّ.

4 القطا: طائر في حجم الحمام. الكدريّ: المائل إلى السّواد والغبرة. جثمانه، مراقده. الزُّبْد: ج أزبد، وهو الأسد، وحيّة خبيثة، والأسود المنقّط بحمرة.

5 الشّوى: اليدان والرّجلان والأطراف، أي ما كان غير مقتل من الأعضاء. نهدٌ ناتئ: بارز، مرتفع.

6 الرّشاء: الحبل، المنأدّ: المعوجّ.

7 الطوى: الجوع. المرير: ما اشتدّ فتله من الحبال، ويقال: استمرّ مريره أي قوي بعد ضعف.

8 يقضقض عصلاً: أي يصوّت بأسنان صلبة معوجّة، الأسرّة: الخطوط.

9 الجدّ يتعسه الجدّ: حكمة بمعنى «ذو الحظّ الأوفر ينتصر».

10 ارتجز: رفع صوته.

11 أوجره: طعنه. الخرقاء: أراد بها السّهام، تشبيهاً لها بالرّيح التي يقال لها الخرقاء وهي التي لا تدوم على جهتها في هبوبها.

12 الخسيس: القليل القدر. المعفر: الممرّغ في التّراب.

وَصَفَ البحتريَ الذّئب في قصيدة فخر تبلغ واحداً وأربعين بيتاً، بدأها بالوقوف على الأطلال والنّسيب، ثمّ تطرّق إلى وصف الذّئب وحاله معه في ستّة عشر بيتاً. كان هذا الوصف مندرجاً في إطار فخر الشّاعر بجملة من الخصال أهمّها افتراسه الذّئب، وقد صوّر من خلال هذه المغامرة مشهداً حيًّا يقوم عليه نضالُ الإنسان من أجل البقاء طبق قانون الغاب القاضي بألاّ يتغلّب فيه إلاّ القويّ.

فقد قدّم لنا البحتريَ مشهد صيد خاصّ أساسه المطاردة المشتركة بين صيّاديْن كلاهما طالب ومطلوب في ميدان ليس به غيرهما، وينتهي المشهد بافتراس أحدهما الآخر.

وقام المشهد في النّصّ على أربع مراحل: مرحلة اللّقاء بين الصّيّاديْن (الأبيات 1–3)، ومرحلة وصف الذّئب وهو يتحيّن الفرص (الأبيات 4–7)، فمرحلة وصف المطارَدة المشتركة بين الشّاعر الصّيّاد والذّئب ووقوع الذّئب في قبضة الشّاعر (الأبيات 8–14)، فمرحلة اشتواء الفريسة (البيتان 15–16).

ليس في النّصّ وصفٌ مجرّد للذّئب ذاته، لكنّ النّصّ لم يتضمّن وصف حال الشّاعر الصّيّاد في لقائه الذّئب فحسب، وإنّما في النّصّ وصفٌ للذّئب مرتبطٌ بظروف اللّقاء وظروف الاستعداد للهجوم وظروف مواجهة الفريسة فهو وصفٌ يمزجِ بين ما عرف به الذّئب في ذاته وما يظهر من صفاته عند لقاء الفريسة، ويوظف الصّفات الذّاتيّة لتقوية صورة العلامات الظّرفيّة.

ولعلّ أبرز ما يميّز هذا المشهد نزعة النّدّيّة فيما ظهر من معاملة الشّاعر الذّئبَ، فهو يعامله معاملةَ النّدّ للنّدّ فلا يرى أنّ أحدهما مسخَّر للآخر إذ كلاهما طالب ومطلوب وهما يشتركان في الظّروف اشتراكَهما في القضيّة والهدف، وقد أقدم الشّاعر على مواجهة الذّئب واضعاً في حسابه احتمال الانتصار واحتمال الخيبة، ويبدو أنّه لم يتّخذ في المعركة سوى شعار «النّصر للأقوى».

لكنّ التّساوي بين الطّرفين ومعنى النّدّيّة الجامع بينهما يَعْنِيان في منطق الشّاعر حسب النّصّ ضرورةَ تنازعهما لأنّهما يتشابهان في «الفاعليّة» و«المفعوليّة» معاً، فلا بدّ من أن يندثر أحدهما ويبقى الآخر. ولم يفكّر البحتريّ في عنصر ثالث يكون فريسة مشتركة بين الشّاعر والذّئب يغيّب طمع أحدهما في الآخر لتحلّ محلّه ظروف التّصاحب والتّعايش «السّلميّ» كما ظهر ذلك مع الفرزدق.

وفي النّصّ أساليب بلورت معنى التّساوي في استعداد كلّ من الطّرفين للهجوم على الآخر، وأخرى جلّت فكرة النّدّيّة في المواجهة بينهما والتّصادم.

خدم الشّاعر فكرة التّساوي في الاستعداد بعناصر مؤدّية في الكلام وظيفة الحال، أهمّها قوله في البيت الثّاني:

تَسَرْبَلْتُـهُ وَالذِّئْبُ وَسْنَانُ هَاجِـــعٌ * ....

وقوله في البيت الثّامن:

سَمَا لِي وَبِي مِنْ شِدَّة الجُوعِ مَا بِــهِ * ....

حيث بيّن تشارك الطّرفين في ظروف اللّقاء الزّمانيّة والمكانيّة إذ كان ذلك ليلاً بقفر، وقد عمد الشّاعر في ذلك الظّرف إلى السّرى وما خلد فيه الذّئب للنّوم العميق. فالتقيا على اليقظة يدفع الجوع والحاجة أحدهما إلى الآخر، كما وظّف البحتريّ لذلك أيضاً أفعالاً يفيد السّياقُ أنّ إسنادها مشترك بين الطّرفين المتنازعين، فإنْ كان فعل «تسربل» مسنَداً إلى المتكلّم بحُكْم التّركيب النّحويّ في قوله: «وَلَيْل... تَسَرْبَلْتُهُ» فإسناده إلى الذّئب أيضاً ممّا يجيزه السّياق، لأنّ الذّئب موصوف باليقظة في ذلك الظّرف، هو متسربل اللّيلَ طبعاً، وكذلك إسناده فعل «أَلِفَ» إلى المتكلّم، فمرجع الإسناد فيه إلى الطّرفين المتواجهين. فمعنى قوله: «تَأْلَفُنِي فِيهِ الثَّعَالِبُ وَالرُّبْدُ» تألفني وآلفها أيضاً، ويدعم ذلك تشبّه الشّاعر بالذّئب وتعميمه لفظ «الصّاحب» على الطّرفين مجازاً في قوله: «كِلاَنَا بِهِ ذِئْبٌ يُحَدِّثُ نَفْسَهُ بِصَاحِبِهِ»، ومرجعه إلى معنى أنّي أحدّث نفسي به ويحدّث نفسه بي.

لكنّ المصاحبة بين الصّيّاديْن لا تكتسي في هذا المقام معنى المصاحبة على الحقيقة في نصّ الفرزدق، وإنّما تبقى مصاحبة مجازيّة لأنّ كلاً من الطّرفين المتقابلين يسعى إلى الفتك بالآخر والقاعدة في الصّدام الذي سيحصل بينهما ملخّصة في الحكمة المضروبة «وَالجَدُّ يُتْعِسُهُ الجَدُّ» بمعنى «ذو الحظّ الأوفر ينتصر» مهما كان جنسه إنساناً أو حيواناً.

وممّا يضاف إلى ذلك بناءُ فعل «أحسّ» للمجهول وإسناده إلى نائب الفاعل «عِيشَة» في قوله: «لَمْ تُحْسَسْ بِهَا عِيشَةٌ رَغْدُ»، في معنى لم يحسّ أمثالي ولا أَحَسَّ أمثالُه في تلك البيداء بعيشة رغد.

وتقوى فكرة النّدّيّة في موقف المواجهة بين الطّرفين وقد صوّرها الشّاعر بمجموعة من الأفعال الماضية. قدّم لنا بها مشاهد الفعل وردّ الفعل في غاية من الحيويّة. جعلت الأحداث التي جرت في مقابلته الذّئبَ كما لو كانت بصدد الوقوع. يبيّن ذلك توزيعُ الأفعال في الواديين التّاليين:

الأفعال المسنَدَة إلى الذّئب	الأفعال المسنَدَة إلى الشّاعر
1. عَوَى ثُمَّ أَقْعَى	2. وَارْتَجَزْتُ فَهِجْتُهُ
3. فَأَقْبَلَ مِثْلَ البَرْقِ يَتْبَعُهُ الرَّعْدُ	4. فَأَوْجَرْتُهُ خَرْقَاءَ
5. فَمَا ازْدَادَ إلاَّ جُرْأَةً وَصَرَامَةً	6. وَأَيْقَنْتُ أَنَّ الأَمْرَ مِنْهُ هُوَ الجِدُّ
8. فَخَرَّ	7. فَأَتْبَعْتُهَا أُخْرَى فَأَضْلَلْتُ نَصْلَهَا

كما يبيّنه التّرتيب الذي خضعت له الأحداث في وقوعها وقيامه على المراوحة بين الأفعال المجسّمة لها. بحسب تطوّرها وتسلسل حلقات أسبابها ونتائجها تسلسلا تدلّ فيه معانيها على التّصعيد الذي ميّز موقف كلّ من الطّرفين في المواجهة.

وممّا يؤكّد معنى النّدّيّة في هذا المشهد سرعة وقوع الأحداث، ولم تظهر علامات الاختلال في توازن القوى وغلبة أحد الطّرفين على الآخر إلاّ عندما تواصل نسق الأحداث سريعاً في جانب، وحَدَثَ بعضُ التّراخي في الجانب الثّاني. أمّا سرعة وقوع الأحداث فقد صوّرها الشّاعر بالرّبط بين أفعالها بالفاء ولم يَظْهَر التّراخي إلاّ في مستوى تفريط الذّئب في المبادرة بالهجوم «عَوَى ثُمَّ أَقْعَى»، أمّا الرّبط بالواو في قوله: «وَارْتَجَزْتُ» و«أيقنتُ» فيصوّر تواقت هذين الحدثين بشكل يدلّ على أنّ الشّاعر هو الذي كان ماسكاً بزمام المبادرة من ناحية، وعلى سرعة تدبيره للوجه المناسب في ردّ الفعل وتقديم الرّدّ دون تراخ بين التّدبير والفعل من ناحية أخرى، فكان حليفه الفوز بمقتضى ذلك.

الشّريف الرّضيّ ولزوم المعاداة [1] [الطّويل]:

1. وَعَارِي الشَّوَى وَالمَنْكِبَيْنِ مِنَ الطَّوَى * أُتِيحَ لَهُ بِاللَّيْلِ عَادِي الأَشَاجِعِ [2]
2. أُغَيْبِرُ مَقْطُوعٌ مِنَ اللَّيْلِ ثَوْبُهُ * أَنِيسٌ بِأَطْرَافِ البِلاَدِ البَلاَقِعِ [3]

---

1 الدّيوان.

2 العادي ج عداة: المعتدي والمعادي ويُطلق أيضاً على الأسد لأنّه يفترس النّاس. الأشجع اسم تفضيل من شَجُعَ: الشّجاع، ويطلق على الأسد وعلى المقدّم من الجمال أيضاً.

3 أُغَيْبِر تصغير أغبر ج غُبر: ما لونه الغبرة، الذّئب للونه.

3. قَلِيلُ نُعَاسِ العَيْنِ إلاَّ غَيَابَـــةً * تَمُرُّ بِعَيْنَيْ جَائِمِ القَلْبِ جَائِــعِ
4. إذَا جَنَّ لَيْلٌ طَارَدَ النَّوْمَ طَرْفُــهُ * وَنَصَّ هُدَى أَلْحَاظِهِ بِالمَطَامِـعِ[1]
5. يُرَاوِحُ بَيْنَ النَّاظِرَيْنِ إذَا الْتَقَــتْ * عَلَى النَّوْمِ أَطْبَاقُ العُيُونِ الهَوَاجِـعِ
6. لَهُ خَطْفَةٌ حذَّاءُ مِنْ كُلِّ ثُلَّـــةٍ * كَنَشْطَةِ أَقْنَى يَنْفُضُ الطَّلَّ وَاقِــعِ[2]
7. أَلَمَّ وَقَدْ كَادَ الظَّلاَمُ تَقَضِّيَــا * يُشَرِّدُ فَرَّاطَ النُّجُومِ الطَّوَالِــعِ[3]
8. طَوَى نَفْسَهُ وَانْسَابَ فِي شَمْلَةِ الدُّجَى * وَكُلُّ امْرِئٍ يَنْقَادُ طَوْعَ المَطَامِــعِ
9. إذَا فَاتَ شَيْءٌ سَمْعَهُ دَلَّ أَنْفُــهُ * وَإنْ فَاتَ عَيْنَيْهِ رَأَى بِالمَسَامِــعِ
10. تَطَالَعَ حَتَّى حَـكَّ بِالأَرْضِ زَوْرَهُ * وَرَاعَ وَقَدْ رَوَّعْتُهُ غَيْرَ ظَالِــعِ
11. إذَا غَلَبَتْ إحْدَى الفَرَائِسِ خَطْمَــهُ * تَدَارَكَهَا مُسْتَنْجِداً بِالأَكَــارِعِ
12. جَرِيءٌ يَسُومُ النَّفْسَ كُلَّ عَظِيمَــةٍ * وَيَمْضِي إذَا لَمْ يَمْضِ مَنْ لَمْ يُدَافِــعِ
13. إذَا حَافَظَ الرَّاعِي عَلَى الضَّأْنِ غَـرَّهُ * خَفِيُّ السُّرَى لاَ يُتَّقَى بِالطَّلاَيِــعِ
14. يُخَادِعُهُ مُسْتَهْزِئاً بِلِحَاظِـــهِ * خِدَاعَ ابْنِ ظَلْمَاءَ كَثِيرِ الوَقَائِــعِ[4]
15. وَلَمَّا عَوَى وَالرَّمْلُ بَيْنِي وَبَيْنَــهُ * تَيَقَّنَ صَحْبِي أَنَّهُ غَيْرُ رَاجِــعِ
16. تَأَوَّبَ وَالظَّلْمَاءُ تَضْرِبُ وَجْهَــهُ * إلَيْنَا بِأَذْيَالِ الرِّيَاحِ الزَّعَــازِعِ
17. لَهُ الوَيْلُ مِنْ مُسْتَطْعِمٍ عَادَ طُعْمَــةً * لِقَوْمٍ عِجَالٍ بِالقِسِيِّ النَّــوَازِعِ[5]

* * *

جاء وصف الذّئب عند الشّريف الرّضيّ غرضاً قائم الذّات مخصوصاً بقصيدة كاملة تبلغ سبعة عشر بيتاً، كان ذلك بمناسبة لقاء بينه وبين الشّاعر، عنوانه ذئب من الذّئاب في قبضة ذئب في ثياب. وقد قدّم لنا الشّاعر، هذه المغامرة في أربع مراحل: مرحلة لقاء الجائع «العاري» بالذّئب المفترس «العادي» (البيت الأوّل)، فمرحلة وصف الذّئب وهو يتحيّن الفرص مركّزاً على سواد لونه ودوام يقظته وقدومه ليلاً وحلوله قفراً (الأبيات 2–6)، فمرحلة وصف الذّئب وهو يطارد الفرائس بالتّركيز على قدومه مدفوعاً بطمعه واستعماله الحواسّ للتّعرّف إلى الفريسة وتظاهره بالظّلع والمراوغة، مع بيان كيفيّة تحقّقه من اقتراب الفريسة

1 نصّ: استخرج.
2 الخطفة: الاختلاس. حَذَّاء: سريعة. الثُّلَّةُ: جماعة الغنم الكبيرة. الأقْنَى: البازي.
3 الفرّاط: السّوابق. ويقال: طلع الفارطان وهما كوكبان أمام بنات نعش.
4 ابن ظلماء: اللصّ.
5 النّوازع ج نازعة وهي القوس يُرْمَى بها.

بالشَمّ وإدراكه إيّاها بالجري وغروره الرّاعي بالتّستّر والمخادعة (الأبيات 7-14)، فمرحلة انتصار العاري على العادي (الأبيات 15-17).

وكاد وصف الشّاعر الذِّئبَ يكون وصفاً «موضوعيًّا» إن صحّ التّعبير أي لتقديم صورة حيّة عن هذا الوحش تُعْرَف بها ذاته الخبيثة وصفاتُه المَهُولة. ولم يكن ذلك موظَفاً بشكل خاصّ للفخر بالشّجاعة في مصارعته ولتجسيم معنى البطولة في مصارعه. ففي هذا المشهد تضعف فكرة النّدّيّة ويغيب معنى المصاحبة ليحلّ محلّه معنى المعاداة لأنّ كلّ ما ذكر للذّئب من صفات يُبْرز الهولَ الذي يُحدثه والعداوةَ التي يُضمِرها رغم معنى التّأنّس الذي عبّر عنه الشّاعر في البيت الثّاني حيث وصف الذّئب بأنّه:

أَنِيسٌ بِأَطْرَافِ البِلاَدِ البَلاَقِــــــــع

إذ ليس معنى الأنيس في هذا السّياق الرّفيق المرغوب فيه بل معنى العدوّ الذي حلّ محلّ الأنيس المفقود.

فأساس وصف الذّئب في نصّ الرّضيّ تحليلُ فكرة العداوة الأصليّة المتبادلة بين الإنسان والذّئب ولا سيّما أنّ المقابلة بين الطّرفين في النّصّ تنتهي بانتصار الإنسان على الذّئب والفتك به. فالذّئب «مُسْتَطْعِمٍ عَادَ طُعْمَةً»، وهذا الصّنيع يكفي وحده لتقدير حدّ العداوة التي بنفس الإنسان نحو الذّئب.

أمّا العداوة التي يُضمِرها الذّئب للإنسان فالنّصّ كلّه مسخّر لتحليلها وتأكيد خطرها، وقد بيّنّا أنّ النّصّ إنّما هو في وصف الذّئب أساساً لا في وصف لقائه الإنسانَ.

وقد توصّل الشّاعر إلى إبراز العداوة بما عمد إليه من تهويل لصورة الذّئب في حالتي تَحَيُّن الفُرَص ومطاردة الفرائس، ولعلّ صيغ الجمع التي استخدمها كان لها أكبر دور في ذلك. فقد بنى مقاطع اثني عشر بيتاً من سبعة عشر على صيغة الجمع.

كنّى الشّاعر عن الذّئب بـ«عَادِي الأَشَاجِعِ»، وهذان وصفان يُستعملان للأسد عادةً، فالعادي والأشجع من أسماء الأسد عند العرب لأنّه يفترس النّاس، ولكنّ الشّاعر اعتبر الذّئب أَوْلَى من الأسد بتمثيل العداوة بل هو أعدى من سائر الحيوانات المفترسة على الإطلاق بما تدلّ عليه صيغة الجمع في الأشاجع من تعميم. ثمّ أشار الشّاعر إلى ظهور الذّئب في كلّ مكان قفر فهو:

أَبِيسُ بِأَطْرَافِ البِلاَدِ البَلاَقِــــــــع

ولا سيّما في الظَّلْمَاء تضْرب وجهـه... «بِأَذْيَال الرِّيَـاحِ الزَّعَـازِع». وهـذا الحـضور يجعل من كلّ مكان قفر مكانـاً مهـولاً وظرفـاً مناسباً لحلـول الخطـر، وفي إشـارة الشّاعر إلى ما في نفس الذّئب من طمع وفي دلالتـه بـصيغة الجمـع «المَطَـامِع» علـى تنوّع مظاهره إيحاء بعلوق الطّمع بنفس الذّئب، وتحوّله إلى حاسّة إضافيّة يهتـدي بها إلى الفريسة وقيامه بوظيفة البصر عندما تـضعف الرّؤيـة أو تـستحيل، وقيامـه أيضاً بوظيفة «المَسَامِع» إذا عجزت عن إدراك حركة الفريسة، كما أنّ المسامع قـد تعوّض حاسّتي البصر والشّمّ إذا فاتهما الأمر. ففي هذا الوصف ضربٌ من «تَرَاسُـل الحواسّ»[1] تؤدّي فيه الحاسّة وظيفتها كما تأتي لنجدة غيرهـا مـن الحـواسّ عنـد الحاجة قوّى به الشّاعر معنـى اليقظـة الدّائمـة في صـورة الـذّئب والخطـر الثّابـت والعداوة المتأكّدة. وفي عـودة «المطـامع» مقطعـاً في البيـت الثّـامن وملحـة ختـام في الحكمة المضروبة:

وكُلُّ امْرِئ يَنْقَادُ طَوْعَ المَطَامِــــــع

إلحاحٌ على هذه الحاسّة المولّدة ودورها في تهويل الصّورة وفي مقابلـة الـذّئب المفـرد في السّياق بالجمع في قوله «لا يُتَّقَى بالطّلايع» وفي مواجهته وهو معـزول «بِالقِسِيِّ النَّوَازِع»، وفي وصف خداعه وهو فرد بـ:

خِدَاعَ ابْنِ ظَلْمَاءَ كَثِيرِ الوَقَائِــــــع

وهو اللّصّ المحترف الذي طال سطوه حتّى وصل إلى مستوى خطر الجمع الغفير، تصوير لحرب ضروس وسدّ لكلّ أثر للهدنـة، واجتهـاد في إبـراز العـداوة المتبادلـة بين الطّرفين، وتمهيد لضرورة انتصار أحدهما على الآخر.

وممّا يؤسّس معـاني دوام اليقظـة والهـول والعـداوة في صـورة الـذّئب أيـضاً ظروفٌ خاصّة وشروط تقوّي ما جُبِلَ عليه من خبث وما يَجلبه من خطر، منها مـا ذُكِرَ مرسلاً غيرَ مـبنيّ علـى تـلازم وأغلبُـه مـن العناصر المـشتركة بـين النّـصوص المدروسة في وصف الذّئب، ومنها ما كان مـن مميّـزات نـصّ الرّضـيّ بالـذّات لأنّ أمثلته خرجت في مجموعة من التّراكيب الظّرفيّة الشّرطيّة المبدوءة بـ«إذا»[2].

وقد جاءت هذه التّراكيب مُحكمة التّوزيع، بمعنى أنّهـا كانـت في الجملـة مفصولة بمقادير من وحدات الكلام متساوية فجاء كلّ تركيب تلازميّ كاللاّزمـة في

---

1 من عبارات النّقد الحديث في المعنى المذكور.

2 فضلاً عن الشّرط بـ«إنْ» في البيت التّاسع، والظّرف بـ«لَمَّا» في البيت الخامس عشر.

الكلام تُذْكَر وتُعَاد، وما تكاد تظهر وتختفي حتّى ترجع من جديد فتُحدث إيقاعاً في بناء النّصّ من ناحية، وتجعل المشهد متلاحمَ اللبنات بشكل يجعل من معاني الوصف شريطاً متسلسلَ الحلقات متحرّكَ الأحداث لا صوراً مفكّكة أو لوحات جامدة من ناحية أخرى. وقد كانت هذه التّراكيب دعامةَ قسمَيْ وصفِ الذّئب وهو يتحيَّن الفُرص ووصفِه يُطارد الفرائس معاً.

قال في الأوّل:

4. إذَا جَنَّ لَيْلٌ طَارَدَ النَّوْمَ طَرْفُـــــهُ ٭ ....

5. يُرَاوِحُ بَيْنَ النَّاظِرَيْن إذَا الْتَقَـــتْ ٭ عَلَى النَّوْمِ أَطْبَاقُ العُيُونِ الهَوَاجِــعِ

وقال في الثّاني:

9. إذَا فَاتَ شَيْءٌ سَمْعَهُ دَلَّ أَنْفُـــهُ ٭ ....

11. إذَا غَلَبَتْ إحْدَى الفَرَائِس خَطْمَــهُ ٭ تَدَارَكَهَا..............................

13. إذَا حَافَظَ الرَّاعِي عَلَى الضَّأْن غِـرَّهُ ٭ ....

لكنّ أهمّ خاصّيّة أسلوبيّة في ذلك تمثّلها النّزعة إلى الرّبط بين أحداث معيّنة هي جملة أحداث الشّرط والظّرف من ناحية، وأحداث تترتّب عليها ولا بدّ من أن تحصل عند حصولها وهذه هي أحداث الجواب. ووراء مسألة ترتيب الأحداث في وقوعها مسألة أعمق منها وأدلّ على انسجام السّلوك وإحكام النّظام في صورة الذّئب عند الاستعداد والهجوم، لا تجعل الهدنة ممكنة ولا الغفلة جائزة.

ابن خفاجة والذّئب وسلوك المحاذرة[1]:

النّصّ الأوّل [الكامل]:

1. وَمَفَازَةٍ لاَ نَجْمَ فِي ظَلْمَائِهَــــا ٭ يَسْرِي وَلاَ فَلَكٌ بِهَــــا دَوَّارُ

2. تَتَلَهَّبُ الشِّعْرَى بِهَا وَكَأَنَّهَـــا ٭ فِي كَفِّ زِنْجِيِّ الدُّجَى دِينَــــارُ

3. تَرْمِي بِيَ الغِيطَانُ فِيهَـــا وَالرُّبَى ٭ دُوَلاً كَمَا يَتَمَوَّجُ التَّيَّـــــارُ

4. وَالقُطْبُ مُلْتزمٌ لِمَرْكَزِهِ بِهَـــــا ٭ فَكَأَنَّهُ فِي سَاحَةٍ مِسْمَـــــارُ

5. قَدْ لَفَّنِي فِيهَا الظَّلاَمُ وَطَـــافَ بِي ٭ ذِئْبٌ يُلِـــمُّ مَـــعَ الدُّجَى زَوَّارُ

6. طَرَّاقُ سَاحَاتِ الدِّيَارِ مُغَـــاوِرٌ ٭ خَتَّالُ أَبْنَاءِ السُّرَى غَـــدَّارُ

1 الدّيوان، تحقيق: سيّد غزي، ط 2، الإسكندريّة، 1979، رقم 47، ص ص: 85-86.

7. يسْرِي وَقَدْ نَضَحَ النَّدَى وَجْهَ الصَّبَا * فِي فَرْوَةٍ قَدْ مَسَّهَا اقْشِعْرَارُ
8. فَعَشَوْتُ فِي ظَلْمَاءَ لَمْ تُقْدَحْ بِهَا * إلاّ لِمُقْلَتِهِ وَبَأْسِيَ نَارُ
9. وَرَفَلْتُ فِي خِلَعٍ عَلَيَّ مِنَ الدُّجَى * عُقِدَتْ لَهَا مِنْ أَنْجُمٍ أَزْرَارُ
10. وَاللَّيْلُ يقصُرُ خَطْوُهُ وَلَرُبَّمَا * طَالَتْ لَيَالِي الرَّكْبِ وَهْيَ قِصَارُ
11. قَدْ شَابَ مِنْ طَوْقِ المَجَرَّةِ مَفْرِقٌ * فِيهَا وَمِنْ خَطِّ الهِلاَلِ عِذَارُ

النّصّ الثّاني[1] [الطّويل]:

1. سَرَى تَرْتَمِي رَكْضاً بِهِ كُلُّ مَوْجَةٍ * تَرَامَى بِهَا بَحْرٌ مِنَ اللَّيْلِ أَخْضَرُ
2. وَلاَ صَاحِبٌ إلاَّ طَرِيرٌ مُهَنَّدٌ * ومُعْتَدِلٌ لَدْنُ المَهَزَّةِ أَسْمَرُ
3. وَأَطْلَسُ زَوَّارٌ مَعَ اللَّيْلِ أَغْبَشٌ * سَرَى خَلْفَ أَسْتَارِ الدُّجَى يَتَنَكَّرُ
4. تَثَاءَبَ مِنْ مَسِّ الطَّوَى فَهْوَ يَشْتَكِي * فَيَعْوِي وَقَدْ لَفَّتْهُ نَكْبَاءُ صَرْصَرُ
5. وَدُونَ أَمَانِيهِ شَرَارَةُ لَهْذَمٍ * يُقَلِّبُ فِيهاَ مِثْلَهَا حِينَ يَنْظُرُ
6. فَمِنْ جَوْعَةٍ تُغْرِيهِ بِي فَهْوَ يَدَّنِي * وَمِنْ رَوْعَةٍ تَثْنِيهِ عَنِّي فَيَقْصُرُ

جمع ابن خفاجة في نصّيه الشّعريّيْن بين وصف اللّيل والمفازة ووصف الذّئب. وركز الوصف على تصوير ما تحلّى به من شجاعة في ملاقاة الذّئب وما بادر به من مغامرة في اجتياز المفازة المقفرة في اللّيل البهيم، وكان ذلك في لوحتين مستقلّتين اقترن فيهما غرض الوصف بغرض الفخر فتأكّد أنّ وصف الذّئب عند العرب أكثر ما يأتي في علاقة الوحش بالإنسان، لكنّ هذه العلاقة اختلفت وجوه تحديدها من شاعر إلى آخر كما بيّنّا، ورأينا أنّها في شعر ابن خفاجة محدودة بمعنى المحاذرة.

ويتجسّم هذا المعنى في عدم التّهوّر الذي يدفع الذّئب إليه طبعه وفي توخّي عدم الإغراء والاستفزاز في مقابلة الذّئب، مع إحاطة النّفس بوسائل الدّفاع المؤمّنة من خطره ذلك أنّ ابن خفاجة في ملاقاته الذّئبَ لم يكن به جوعٌ ولا رغبةٌ في افتراس الذّئب، ولا كان ممّن يرى في مصاحبة الذّئب شهامة خاصّة ولا معنى فخر، كما لم تظهر بنفسه نزعة إلى القضاء على الذّئب قضاء لا يكون له معنى في غياب الرّغبة في الافتراس أو الأمل في القضاء على جنس السّباع أصلاً. بذلك نفسّر بقاء علاقة ابن خفاجة بالذّئب في نصّيْه في مستوى المحاذرة لا تتعدّاه.

1 الدّيوان، رقم 134، ص: 180.

تظهر ملازمة الشّاعر الحذرَ فيما يتحلّى به من بأس مقابل سلاح الذّئب الطّبيعيّ كالذي عبّر عنه في قوله:

فَعَشَوْتُ فِي ظَلْمَاءَ لَمْ تُقْدَحْ بِهَا ٭ إلاّ لِمُقْلَتِهِ وَبَأْسِيَ نَارُ

كما تظهر فيما يصحبه من سلاح أيضاً قال:

وَدُونَ أَمَانِيهِ شَرَارَةُ لَهْذَمٍ ٭ يُقَلِّبُ فِيهاَ مِثْلَهَا حِينَ يَنْظُرُ

وقد عبّر الشّاعر عن بقاء الذّئب في مستوى الحذر بتحديده الظّرف بعد كلّ فعل مسنَد إلى الذّئب، فالذّئب يطوف باللّيل ويُلمّ مع الدُّجى، قال:

قَدْ لَفَّنِي فِيهَا الظَّلاَمُ وَطَافَ بِي ٭ ذِئْبٌ يُلِمُّ مَعَ الدُّجَى زَوَّارُ

وهو عند السّرى يتنكّر كما يتّضح في قوله:

وَأَطْلَسُ زَوَّارٌ مَعَ اللَّيْلِ أَغْبَشٌ ٭ سَرَى خَلْفَ أَسْتَارِ الدُّجَى يَتَنَكَّرُ

وهو يلازم الحذر رغم حضوره الدّائم وتردّده المتواصل على الأمكنة المقفرة في اللّيل، وتأصّل ذلك في طبعه وتعمّده إيّاه بدافع الحاجة، وقد دلّ على ذلك أسلوبُ المبالغة المعتمد في صفات الذّئب المطّردة في البيتين التّاليين:

قَدْ لَفَّنِي فِيهَا الظَّلاَمُ وَطَافَ بِي ٭ ذِئْبٌ يُلِمُّ مَعَ الدُّجَى زَوَّارُ
طَرَّاقُ سَاحَاتِ الدِّيَارِ مُغَاوِرٌ ٭ خَتَّالُ أَبْنَاءِ السُّرَى غَدَّارُ

فلئن كان الذّئب زوّاراً، وطرّاقاً... وختّالاً... وغدّاراً، فإنّما كان ذلك «مع الدُّجى» وواقعاً على «أبناء السّرى»، وفي صفتي الختل والغدر دليلٌ آخر على ملازمة الحذر، فإذا كان الذّئب لا يتأخّر فهو لا يتهوّر. وجامع معنى المحاذرة يظهر في ختام نصّه الثّاني حيث قال:

وَدُونَ أَمَانِيهِ شَرَارَةُ لَهْذَمٍ ٭ ....
فَمِنْ جَوْعَةٍ تُغْرِيهِ بِي فَهْوَ يَدَّنِي ٭ وَمِنْ رَوْعَةٍ تَثْنِيهِ عَنِّي فَيَقْصُرُ

فقد صوّر الشّاعر في البيت الأخير الطّرفين المتقابلين في مستوى من توازن القوى غاب فيه الاطمئنان كما غاب التّهوّر، وقوّى الصّورة بإخضاع شطرَي البيت لموازنة ولّدت تفاعلاً بين وقائع المغامرة وإيقاع الأصوات كما نبيّنه في الرّسم التّالي:

فَمِنْ جَوْعَةٍ تُغْرِيهِ بِي فَهْوَ يَدَّنِي
وَمِنْ رَوْعَةٍ تَثْنِيهِ عَنِّي فَيَقْصُرُ

فصورة المصاحبة والتّعايش السّلميّ التي عبّر عنها الفرزدق نجد أثرَها في فصل ابن خفاجة النّثريّ[1] ولا نجد لها أثراً في شعره. فإذا علمنا أنّ الشّاعر في نصّيه الشّعريّيْن عبّر عن مغامرة شخصيّة قابَلَ فيها المتكلّم نفسه الذّئب، وفي نصّه النّثريّ تحدّث عن ظرف عامّ حضر فيه الذّئب وكان أكثر مناسبة لحضور الصّعاليك مثل الفرزدق، علمنا أنّ المصاحبة في علاقة الإنسان بالذّئب معنى خاصّ بالصّعاليك وليس من المعاني التي «يتوارد عليها» غيرهم، وفي قول ابن خفاجة في فصله النّثريّ يصف الأرض القفر: «فهي خلاء، قواء، لا ضالّةَ بها تُنْشَد ولا صعلوك يُنْشِدْ»:

تعَالَ فَإنْ عَاهَدْتَنِي لاَ تَخُونُنِي ☆ نَكُنْ مِثْلَ مَنْ -يَا ذِئْبُ- يَصْطَحِبَان

تأكيد منه لقيام علاقة الصّعلوك بالذّئب على معنى المصاحبة، وفي سكوته عن هذا المعنى في شعره دليلٌ على أنّه لا يتبنّاه.

وإذا كان معنى المصاحبة قد غاب في شعر ابن خفاجة كما غاب من شعر البحتريّ والرّضيّ، فقد غاب معه أيضاً معنى الافتراس، وافتراس الذّئب معنى كان نتيجةً حتميّةً لمعنى المنازعة في نصّ البحتريّ ولمعنى المعاداة في نصّ الرّضيّ، عَوَّضَا بهما معنى المصاحبة وخرجا هكذا من جوّ الصّعلكة الذي صوّره الفرزدق في شعره إلى جوّ البداوة الطّبيعيّة.

فابن خفاجة جرّد الصّورةَ من معنى الشّهامة المتمثّلة في مصاحبة الذّئب ومعاملته معاملةَ الإنسان، كما جرّدها من معنى التّوحّش المتمثّل في افتراس الذّئب

---

1 وهو قوله: "... وأطرق الذّئب ينسب سامعتيه، وينفض الرَّوْعُ جانحتيه، يخشى، حتّى من الليل يغشى، ويتوجّس، حتّى من الصّبح يتنفّس، فما يُحيط من جفن على مُقلة. فيطفئُ بها من شُعلة. حتّى يُذْكِيَ نظرة، يشبُّ بها جمرة، فرقاً بأرض لا تُعبر، فترتفع بها من نغمها الحداة، ولا تعمر، فترفع فيها بنعمها البداة. فهي خلاء، قِوَاءٌ، لا ضالّة بها تُنْشَد، ولا صعلوك فيها يُنْشِد:

تَعَالَ، فَإنْ عَاهَدْتَنِي لا تَخُونُنِي ☆ نَكُنْ مِثْلَ مَنْ -يَا ذِئْبُ- يَصْطَحِبَان

حتّى إذا طوى كشحه الطّوى، وتلوّى يتضوّر باللّوى، ونَضَحَ فروته النّدى، وخصِر بمهبِّ الصَّبَا، تلفعَ في شملة 'الدُّجي، وفرع أسنمةَ الرُّبى، يسأل أنفاسَ الشّمائل والجنائب، عن مناخ الرَّكْبِ ورذايا الرّكائب، فأقعَى لا يكتحل بهجوع، وعوى يستطعم من جوع، بحيث تطامنتْ الوهاد تهيّباً وأشرفت النِّجادُ تَرَقُّباً، وهفت الغيضة والأجمة خوراً، وتلبّبتِ القتادة والسَّلمة حذراً..."، من رسالة كتبها إلى أحد الوزراء، الدّيوان، ص ص: 27–32. والبيت للفرزدق في ديوانه -كما مرّ- كالتّالي:

تَعَشَّ. فَإنْ وَاثقْتَنِي...

فأخرجها بذلك من البداوتيْن بداوة الصّعاليك المثاليّة وبداوة الأعراب الطّبيعيّة وأدخلها إلى جوّ حضاريّ. ولا سيّما أنّه لم يوارد الشّعراء السّابقين كذلك في وصف الإنسان بالجوع ولا بحاجته إلى فريسة.

* * *

يؤدّي بنا تحليل المجموعة المختارة من النّصوص التي تَوَارَدَ فيها العربُ على وصف الذّئب إلى التّمييز بين ثلاثة مجالات: مجال التّوارد على الكلّيات المعنويّة. ومجال التّوارد على السُّنّة الشّعريّة، ومجال الظّهور بالموقف المعيّن والصّورة الفنّيّة الخاصّة.

ويدخل في مجال توارد الشّعراء على الكلّيات المعنويّة جميع الظّواهر القارّة في الأعيان والتي لا تتغيّر بعوامل المكان والزّمان كوصف الذّئب بالغبرة الضّاربة إلى السّواد وتخصيصه بالجوع ونعته بالغدر والظّهور باللّيل والحلول بالقفر، فمثل هذه المعاني يُنْتَظَر أن يشترك فيها مَن يرومون وصف الذّئب من الشّعراء والأدباء مهما كانت اللّغة التي يكتبون بها ولا يُسْتَغْرَب اشتراك كثير منهم في ألفاظ هذه الأوصاف والتّعابير المستعملة إذا كانوا يكتبون بلغة واحدة. فهذه ظواهر متعارَفة، وممّا يشهد على ذلك أنّ العرب ضربوا فيها كثيراً من الأمثال[1].

فأساس هذا النّوع من التّوارد الاعتماد على رصيد مشترك قد يكون في أصله رصيداً تراثيًّا متميّزاً بعض الشّيء من أمّة إلى أخرى، ولكنّه يدخل في الثّقافة العامّة على كلّ حال وفيما سمّيناه بالكلّيات المعنويّة.

أمّا توارُدُ الشّعراء على السُّنّة الشّعريّة، فيشمل الإطار الخاصّ الذي طُرق به الموضوع في أدب من الآداب والغرض الذي يندرج في نطاقه الموضوع المطروق أو المعنى المَسُوق والأساليب البلاغيّة التي تُعْتَمَد فيه، وغيرُ ذلك من العلامات الدّالّة على سُنّة شعريّة مطّردة.

فقد بدا لنا وصفُ الذّئب عند العرب في النّصوص التي درسناها وفي غيرها ممّا لم يحظ عندنا بالدّرس لخروج الاستيعاب من اختياراتنا المنهجيّة مركّزاً في

1 انظر: الميدانيّ، **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، ط. 2، القاهرة، 1959، في قولهم: «الذّئب أدغم»، 1464، و«أخون من ذئب» 1368، و«أخبث من ذئب الخمر» 1367، و«الذّئب مغبوط بذي بطنه» 1462، وفي غيرها: 1457، 1458، 1459، 1461، 1486...

الحقيقة على لقاء الإنسان بالذّئب ولم يكن وصفاً للذّئب مجـرّداً. والإنـسان هـو في جميع الحالات الشّاعر النّاطق في النصّ بضمير المـتكلّم. فأشـعار العـرب في وصـف الذّئب مشاهدُ تصوّر مغامرات، في كلّ مشهد منها وصف للـذّئب ووصـف للـشّاعر الذي لقيه أيضاً. وقد تفاوت وصف كلّ من الطّـرفين المتقـابلين بـاختلاف المـشاهد وغلب وصف الذّئب على لوحات وغلب وصف الشّاعر الـذي لقيـه علـى لوحـات أخرى.

ولكنّ جميع اللّوحات تشترك في إطار واحد هو إطار المغامرة، وقد انجرّ عن ذلك بل ربّما تولّد ذلك من ارتباط غرض الوصف بغرض الفخر. فـدلّ علـى اتّجـاه الشّعراء في أشعارهم الدّاخلة في هذا البـاب إلى تقـديم صـور حيّـة عـن الـذّئب إثـر المعاينة والتّجربة والمواجهة، كما دلّ على أنّ الوقـائع المـصوّرة إنّمـا هـي أحـداث حاصلة ولا نشكّ في أنّ بعض هذه المغامرات لم يقع بالفعل. ولـيس هـذا بقـادح في حيويّة الصّور ولا في واقعيّتها، كما أنّ تأكّد وقوع الأحداث المصوّرة إن أمكن التّأكّد من ذلك لا يفسّر قيمتها الفنّيّة ولا يرفع من قدرها بالضّرورة[1].

وكأنّ شعراء وصف الذّئب قد التزموا –عـلاوة علـى ذلـك– دعـم المغـامرات المرسومة بالحِكَم الجامعة المعمّمة على الذّئب والإنسان فكان في مغـامراتهم اختبـارٌ واعتبارٌ يدلاّن على أنّ الظّاهرة الأسلوبيّة تعكس أزمة وجوديّة، وهـي لا تخـرج في نظرنا عن كونها مسألة تندرج في نطاق السُّنّة الشّعريّة.

وأمّا مجال الظّهور بالموقف المعيّن والـصّورة الفنّيّـة الخاصّـة فيـضمّ الرّؤيـة الشّعريّة المختلفة من مشهد إلى مشهد والرّسم المميّـز لـصورة مـن صوره. وهـذه قـد يرجـع مـا بينهـا مـن اخـتلاف إلى حـدود التّجربـة الـشّعريّة ومـداها إلى اطّـلاع المتأخّرين على نصوص المتقدّمين وإلى غـير ذلـك مـن الأسـباب... ولكـنّ مرجعهـا الأساسيّ اختلاف الرّؤية من شاعر إلى شاعر.

---

1 على خلاف مع حمدان حجاجي في كتابه حيث لم يميّز –في تعليقه على صـورة الـذّئب في شـعر ابن خفاجة– بين الواقعيّة في التّصوير ومطابقة الواقع، ولا جاء بتفسير مقبول عندما ربـط جمـال الصّورة بما فيها من مطابقة للواقع.
وقد كانت صورة الذّئب في المثال الفرنسيّ المشهور وهي قـصيدة «مـصرع الـذّئب» لــ «ألفـراد دي فينيي» من واقع الفنّ الشّعريّ لا من واقع التّجربة المعيـشة، وقـد اتّخـذ المغـامرة المرسـومة رمـزاً يهدي الإنسانَ إلى سبيل الكرامة البشريّة بما فيه من شرط بناء الحياة والموت على معـاني الـصّبر والنّضال والتّضحية. انظر تحليل ذلك في كتاب:
MOHAMED ALI DRISSA, *Vigny et le symbole*, Tunis, 1979, pp. 236-243.

وقد بيّنّا أنّ تَوَارُدَ الشّعراء على موضوعٍ وصف الذّئب مكّننا من أن نحدّد رؤى الشّعراء المختلفة فيه. والمتقابلة أحياناً. فانتقالنا من الفرزدق إلى البحتريّ فإلى الشّريف الرّضيّ فإلى ابن خفاجة متتبّعين مقاصدهم التي تحكم علاقة كلّ واحد منهم بالذّئب. إنّما هو انتقال من معنى المصاحبة إلى معنى المنازعة فإلى معنى المعاداة وأخيراً إلى معنى المحاذرة.

فالشّعار الذي رفعه الفرزدق في وجه الذّئب يقول: «أنا وأنت»، والشّعار الذي رفعه البحتريّ يقول: «إمّا أنا وإمّا أنت»، والشّعار الذي رفعه الشّريف الرّضيّ يقول: «أنا لا أنت»، أمّا الشّعار الذي رفعه ابن خفاجة فيقول: «أنا في واد وأنت في آخر».

وقد تبدو هذه الرّؤى المختلفة من باب «شعب» المعاني والموضوعات لا من «أعمدتها». إذ لم يشترك فيها الشّعراء ولا تواردوا عليها، ولكنّها في رأينا ممّا يتوارد عليه الشّعراء كجميع المعاني والموضوعات. فلئن لم يشترك الشّعراء المدروسون في الرّؤية، فليس ذلك بمانع من أن يشترك مع بعضهم فيه شاعر لم ندرسه.

على أنّه بإمكان الدّارس أن يحدّد طابع التّفرّد وشهادة الملكيّة في كلّ نصّ مهما كان المجال الأدبيّ الذي ينتمي إليه النّصّ، وذلك بطلبه السّمة الأسلوبيّة الدّالّة على الهويّة النّصّيّة فيه مثل التّفاعل الذي بيّنّاه في التّطبيق بين المعاني المطروقة والأساليب المستخدَمة في كلّ مشهد من مشاهد وصف الذّئب لإجلاء الرّؤية المنشودة.

هذا يدفعنا إلى القول بأنّ شيوع «الملكيّة» في مجالات التّوارد وفرديّتها في مستوى الأساليب يعطيان الإعادةَ معنى غير معنى التّكرار المُجرّد، والإبداعَ معنى غير معنى البدعة، ويكشفان أنّ العمليّة الأدبيّة إنّما تتطوّر بالتّجدّد وتتجدّد بالتّولّد.

الباب الثّاني

بنية الإنشاء

الفصل الأوّل

مصدر الصّورة
مصادر التّصوير في شعر ابن زيدون

تعتبر الصّور المرئيّة –مع أساليب التّنغيم الموسيقيّ وأساليب التّعبير عن الحركة[1]– من أبرز مولّدات الطّاقة الشّعريّة في الأثر الأدبيّ.

ويُستفاد من دراسة الصّور في الشّعر عدّة نواح أهمّها –في رأينا– فنّ الإخراج ودلالة الصّور ومصادر التّصوير.

ويتوقّف البحث في فنّ الإخراج على أنواع الصّور المعتمدة عند الشّاعر وتقسيمها بمراعاة درجات التّوغل في التّصوير والعلاقات الخاصّة التي تربط فيها بين الحقائق الموصوفة والصّور الواصفة، كما يتوقّف البحث أيضا على تعيين العناصر التي تقوم عليها الصّورة في كلّ نوع من أنواع الصّور، والتّأمّل في خصائص ترتيبها والتّغيير الذي يطرأ عليه، والنّظر فيما يطرأ عليه من حذف، وفي التّغيير الذي يُداخِل دلالةَ الصّورة من جرّاء ذلك وما يكون لكلّ تلك الظّواهر من أثر عامّ في بناء شعريّة القصيدة.

هذه الزّاوية من النّظر إلى الصّورة الشّعريّة تبدو شكليّة في الظّاهر ولكنّها ذات صلة متينة بدرجة العمق في الصّورة وبالطّرائق التي يعمد إليها الشّاعر في التّقريب بين الحقائق والصّور وطاقة الدّلالة فيها ومدى الخيال الذي يكون لها.

---

1 أبرز أساليب التّعبير عن الحركة عندنا، المقابلة.

ويتوقّف البحث في دلالة الصّور على تعيين المحسوس منها والمجرّد. ومقابلة الصّور في كلّ من الصّنفين بحقيقة العناصر الموصوفة وحظّها من الحسّ والتّجريد. ومحاولة ضبط دورها في التّعويض -تعويض المحسوس بالمحسوس أو تعويض المجرّد بالمجرّد- من ناحية، ودورها في التّحويل -التّجسيم أو التّجريد- من ناحية أخرى. ومدى مساهمة كلّ ذلك في تقريب مأخذ الحقائق من المتقبِّل وتدقيقها لذهنه.

وهذه زاوية من النّظر إلى الصّورة الشّعريّة أهون طرقاً، وأمتع ثمرة، وأكثر روّاداً. ولكنّها ليست أكثر فائدة من زاويتي النّظر الأخريين.

أمّا البحث في مصادر التّصوير فدوره تحديد المثل التي تعتبر وافية الدّلالة على حقائق الأشياء في كلام الشّاعر، وتعيين الموازين الثّابتة التي يقيس بها قيمها، لمحاولة ضبط موقف الشّاعر المدروس من الحياة والتّعرّف على الصّورة المثلى التي يقدّرها لحقائقها.

فدراسة مصادر التّصوير لا تكشف عن الأصول الجماليّة العامّة التي ترتبط بها الحقائق الموصوفة بقدر ما تكشف عن المثل الجماليّة التي ثبتت مع الشّاعر، والتي قد تكون ثبتت مع غيره من الشّعراء وأقرّها فنّ الشّاعر المدروس كما قد تكون غير ثابتة إلاّ معه.

فالمصادر التي يبحث عنها ليست المصادر التاريخيّة في بناء صُوَر الجمال، وإنّما هي المصادر الآنيّة لخاصّة والتي يُتَوَصَّل إليها بالنّظر في مدى ارتباطها بالنّظام الجماليّ الأوفى الذي تخضع له صور الشّاعر في كامل شعره.

فمجرّد عزوف الشّاعر عن تسمية الأشياء بأسمائها إلى تسميتها بما يدلّ عليها بوجوه أبلغ -وذلك عن طريق التّصوير بالمرئيّات في هذه الحالة- يدلّ على حيرة عند الشّاعر بسبب قصور مستوى الإخبار عن تبليغ الرّسالة التي يقصد إلى تبليغها في شعره، وفي الوقت نفسه عن اطمئنان لسدّ هذا القصور باللّجوء إلى الإيحاء. فالمسار الذي يقطعه الشّاعر من الحيرة إلى الاطمئنان هو الذي ينبغي على الباحث تتبّعه لإدراك ما في كلام الشّاعر من شعريّة وما فيه من طاقة لتقدير صُوَر الجمال.

ولا سبيل إلى أن ينشئ الشّاعر كلاماً شعريًّا ما لم يتجاوز به مستوى الإخبار التّقريريّ العاديّ، ولكنّه قد ينشئ شعراً بإمكانات في الأداء والإيحاء

تقليديّة مشتركة بين شعراء العربيّة مشاعة كما قد ينشئ شعراً بإمكانات أخرى ثقافيّة ولكنّها مستوحاة من غير ثقافته الشّعريّة، كما قد ينشئ الشّعر بإمكانات تجريبيّة بحت فيستقي صُوَرَه من الطّبيعة والإنسان. وبحسب التّوغل في هذا الاتّجاه أو ذاك وبحسب ما تظهر به العناصر المعتمَدَة في التّصوير من شيوع أو قلّة شيوع. وتنوّع أو عدم تنوّع، واتّساع في الدّلالة أو ضيق، وتخصّص فيها أو تحديد. يتحدّد أسلوبه في الكلام.

وفي هذا البحث سنقتصر في دراسة صور ابن زيدون على النّظر إليها من زاوية المصادر فحسب. ذلك أنّ المجال يتّسع كثيراً لو تعلّقت همّتنا بطَرْق الموضوع من مختلف زواياه، ثمّ إنّنا آثرنا في هذه المرحلة الأولى أن ندرس جانب المصادر وهو جانب يزداد دقّة مع ابن زيدون عندما نعلم أنّ هذا الرّجل شاعر عربيّ مغربيّ أندلسيّ. ففضلاً عن المشكل التّقليديّ الذي يمكن أن نطرحه في شأنه فنبحث عن مدى الطّرافه والتّقليد في صوره. فإنّنا نتساءل أوّلاً عن الأثر الذي كان في صوره لتجربته الشّخصيّة للحياة والأحياء في بيئته البعيدة عن المشرق، وأثر ثقافته الشّعريّة خاصّة وغير الشّعريّة بصفة عامّة فيها.

وسنعتمد كامل أشعار ابن زيدون في الدّيوان[1] ولغاية عمليّة لا نتردّد في تفكيكها. فنتتبّعها بيتاً بيتاً، ونستقصي صورها صورةً صورةً، ثمّ نعمد إلى تحليل هذه الصّور بالوقوف على مصادرها ووصف خصائصها، وتقييم أدوارها بحسب ما تسمح به دراستنا الآنيّة، وسنطعّم ذلك في الخاتمة بدراسة زمانيّة نقارن خصائص مصادر التّصوير في شعر ابن زيدون بخصائصها عند الشّاعر المصريّ أحمد شوقي، لنتبيّن مدى التّقارب والتّباعد في ذلك بين شاعر قديم وآخر حديث، على أنّنا نألو على أنفسنا الوقوف على حدّ الظّاهرة اللّسانية الأسلوبية ونترك لنقّاد الأدب مجالهم لتكملة العمل بدراسة مواضيع التّصوير فيه وتقييم الصّور بالنّظر إليها من زوايا أخرى.

ا. الطّبيعة الجامدة

تستأثر الطّبيعة الجامدة والإنسان من حيث هو مصدر من مصادر التّصوير بأكثر من ثلثي مصادر التّصوير التي تبيّنّاها في شعر ابن زيدون. وليست هذه

1 طبعة دار نهضة مصر للطّبع والنّشر. بشرح علي عبد العظيم وتحقيقه، القاهرة، 1957.

الظّاهرة غريبة، فالشّاعر إنسان يعيش بين النّاس وفي إطار طبيعيّ قبل كلّ شيء، فأوّل وسائل المعرفة عنده حواسّه، وأوّل ما تقع عليه حواسّه الإطار الطّبيعيّ الذي يحيط به. ثمّ إنّ عناصر الطّبيعة الجامدة -مع العناصر المتّصلة بالإنسان- لها ميزة الملازمة للإنسان، بخلاف عناصر الطّبيعة المتحرّكة أو عناصر المصادر الحضاريّة. فوفرة الصّور التي قامت على عناصر الطّبيعة الجامدة أو على الإنسان تفسَّر عندنا بهذا الواقع البديهيّ الذي يُلاحَظ في حياة الإنسان. لكنّ تكوّن الشّاعر من ناحية، ونزعته إلى التّفنّن في القول بوجوه مخصوصة من ناحية أخرى، قد لَوَّنَا هذا الواقع بعضَ التّلوين فأدخلا تحويراً على نظام الكون ممّا جعل العناصر المعتمَدة في التّصوير تعكس نظاماً في المُثُل عند الشّاعر أكثر ممّا تعكس النّظام المعروف في الكون. فما هي خصائص نظام المُثُل في التّصوير عند ابن زيدون؟

1. العناصر النّيّرة

تحتلّ العناصر النّيّرة أكثر من نصف عناصر الطّبيعة الجامدة التي اعتمدها ابن زيدون في التّصوير. وقد كانت هذه العناصر النّيّرة في شعره مصدراً لِما يقرب من ربع الصّور الشّعريّة المستعملة.

هذه العناصر ليليّة في أكثر من ثلثي مجموعها، وأهمّها البدر والقمر والهلال والنّجم والكوكب والشّهاب. ويتميّز البدر عنها جميعاً بكثرة الشّيوع، ناهيك أنّ الشّاعر اعتمده في ربع مجموع الصّور اللّيليّة.

أمّا العناصر النّهاريّة فتكاد تنحصر في الشّمس، فلئن استوحى الشّاعر صوراً لموصوفاته من بعض المراحل الزّمنيّة كالفجر والصّبح والصّباح والرّبيع، أو من بعض المراحل المكانيّة كالأفق والسّماء، أو من بعض العوامل الطّبيعيّة كالسّراب، فلقد كانت الشّمس حاضرة في أكثر من نصف الصّور النّهاريّة.

فحظّ العناصر النّيّرة من الاعتماد في التّصوير متفاوت من عنصر إلى آخر، ممّا يُعْرب عن نزعات خاصّة في التّصوير عند الشّاعر وميول متفاوتة، يبسط فيهما البدرُ من ناحية، والشّمس من ناحية أخرى، سلطاناً مطلقاً.

[illegible]خصّ هذين العنصرين بتحليل لميّزاتهما في شعر ابن زيدون
[illegible]ناء صوره علّنا في الآخر نهتدي إلى موادّ تمكّننا من تقييم الصّور

أمّا البدر فقد كان صورة للمرأة المعشوقة أو الرّجل الممدوح، وقلّما كان لغيرهما.

• المعشوقة:

- وصف عامّ لها:

أَيُّهَا البَـــــدْرُ الَّذِي * يَمْلأُ عَيْنَيْ مَنْ تَأَمَّـــلْ[1]

- في جمالها وشرف أصلها:

يَا أَخَا البَدْرِ سَنَاءً وَسَنَا * حَفِظَ اللهُ زَمَاناً أَطْلَعَكْ[2]

- في الهودج:

فَمَا قَبلَ مَنْ أَهْوَى طَوَى البَدْرَ هَـوْدَجٌ * وَلاَ ضَمَّ رِيمَ القَفْرِ خِدْرٌ مُسَجَّـــفُ[3]

- في قصر ملك:

يا بَدْرَ تَمٍّ بَدَا فِي أُفْقِ مَمْلَكَـــةٍ * فَرَاقَ مُطَّلِعًا مِنْ خَيْرِ مُطَّلَـــعِ[4]

- زيارتها مستخفية:

زَارَ مُسْتَخْفِياً وَهَيْهَاتَ أَنْ يَخْـفَى * سَنَا البَدْرِ فِي الظَّلاَمِ البَهِيـــمِ[5]

- وجهها:

قَضِيبٌ مِنَ الرَّيْحَانِ أَثْمَرَ بِالبَـدْرِ * لَوَاحِظُ عَيْنَيْهِ مُلِئْنَ مِنَ السِّحْـــرِ[6]

• الممدوح:

كان وصف الشّاعر الممدوحَ بالبدر وصفاً عامًّا له في الغالب كما يتجلّى في البيت التّالي:

فَإِنْ تَتَنَاقَلْكَ الدِّيَارُ فَطَالَمَـــا * تَنَاقَلَتِ البَدْرَ المُنِيرَ المَنَـــازِلُ[7]

---

1 ابن زيدون، الدّيوان، 182، 1.
2 المصدر نفسه، 167، 3.
3 المصدر نفسه، 479، 27.
4 المصدر نفسه، 150، 4.
5 المصدر نفسه، 278، 7.
6 المصدر نفسه، 128، 3.
7 المصدر نفسه، 387، 45.

وأمّا صورة الشّمس فكادت في شعر ابن زيدون تكون مقصورة على المرأة المعشوقة:

- وصف عامّ لها:

– أَيُوحِشُنِي الزّمانُ وَأَنْتِ أُنْسِي؟ ⁂ وَيُظْلِمُ لِي النَّهَارُ وَأَنْتِ شَمْسِي

– أَشَمْساً أَشْرَقَتْ مِنْ (عَبْدِ شَمْسٍ)! ⁂ أَمَا لَكِ فِي سِوَى قَلْبِي أُفُولُ[1]

- وصف لوجهها:

– تَحْتَ النِّقاب:

رأَيْتُ الشَّمْسَ تَطْلُعُ مِنْ نِقَابٍ ⁂ وَغُصْنَ البَانِ يَرْفُلُ فِي وِشَاحِ[2]

– تحت الشّعر:

قَضَتْ بِشِمَاسِي عَلَى العَاذِلِينَ ⁂ شُمُوسٌ مُكَلَّلَةٌ بِالظُّلَمْ[3]

فالشّاعر في تعلّقه بظاهرة الإشراق في عناصر الطّبيعة الجامدة يُعْرب في الظّاهر عن تعلّقه بما من شأنه أن يوفّر الوضوح في الكون ويكشف السّرّ في الوجود وما من شأنه أن يجلب النّفع أيضاً. إلاّ أنّ غلبة العناصر اللّيليّة على العناصر النّهاريّة المعتمدة ونزعته إلى استيحاء صوره من العناصر المشرقة في ظروف مظلمة، تُكسب أساليب التّصوير عنده طاقاتٍ إيحائيّةً جديدة قوامها المقابلة بين المتناقضين، فتُعْرب عن حقيقة خفيّة وهي تعلّق الشّاعر بما من شأنه أن يولّد الانفراج بعد التّأزّم والأمل بعد اليأس، ولا سيّما أنّ الشّمس وهي العنصر النّهاريّ الغالب لم تكد تُستخدَم في التّصوير إلاّ مشفوعة بحجاب، فكانت في الغالب متوقّفة على ترجمة التّأزّم الذي في نفس الشّاعر وتصوير مأساته في الحياة، لا على الإيحاء بطبيعة البلاد التي عاش فيها أو بدور لها خاصّ في تسلية الشّاعر وتهوين خَطْبه.

فاللّوحة التي يخرج بها الدّارس لِصُور ابن زيدون تقدّم له طبيعة جامدة مشتركة لا خصوصيّة فيها، ثقافيّة لا تجربة له معها.

---

1 ابن زيدون، الدّيوان، 185، 1، و151، 3.

2 المصدر نفسه، 148، 7.

3 المصدر نفسه، 406، 3.

ولم تَبْدُ خصوصيّة للجمال عنده أيضاً. فكلّ كائن جميل أو يريد الشّاعر أن يراه جميلاً يلتقي بغيره من الكائنات الجميلة في صور موحّدة، لا تعكس مميّزات الموصوف الخاصّة، ولا تحدّد علاقات الشّاعر المتنوّعة بتنوّع الموصوفات.

فجمال المرأة المعشوقة. وشرف أصلها، وعلوّ منزلتها، وكلّ معنى من معاني تعلق الشّاعر بها. كانت نافذة إلينا من خلال البدر، وكذلك جمال الرّجل المدوح. وكَرمه. وشَرفه وكلّ معنى من معاني التّغنّي بخصاله، بل حتّى معنى الفائدة التي يرجوها الشّاعر منه، كانت نافذة إلينا من خلال البدر.

فلهذه العناصر في شعر الرّجل قيمة التّعابير الجاهزة التي لم تكن لها طرافة سوى طرافة المقابلات التي أقام صوره عليها، إذ لم تكن العناصر النّيّرة المعتمَدة مشعّة في شعره إلاّ في إطار مظلم، نضيف إلى ذلك نزعة الشّاعر إلى قَصْر صور الشّمس على المعشوقة، ولم تكن في شعر العرب تقصر على المرأة. وأسلوب ابن زيدون في ذلك متّصل بحقيقة وضعه مع المرأة المعشوقة بالنّسبة إلى وضعه مع الرّجل المدوح. فقد بدا أنّ قصّة المرأة في حياته أكثر تشعّباً وأقوى أثراً في نفسه من قصّة المدوح.

2. النّبات

ومن الغريب أن نجد ابن زيدون الذي عاش في بيئة أندلسيّة، غنيّة بحدائقها وخمائلها، بنورها وزهرها، لا يستغلّ النّبات كثيراً في التّصوير. فحظّ النّبات والأزهار من الاعتماد في التّصوير ضئيل في ديوانه، ولا نتحدّث هنا عن الطّبيعة موضوعاً للوصف –فللشّاعر في وصف الطبيعة جولات طريفة ليس هذا محلّ الحديث عنها– وإنّما حديثنا عن الطّبيعة من حيث هي مصدر لتقريب مظاهر الجمال في غيرها من الموصوفات. وهذا ممّا يبيّن إلى أيّ حدّ يمثّل الرّصيد الثّقافيّ عمدةَ التّصوير في شعر ابن زيدون وربّما في شعر العرب بصفة عامّة.

لقد استوحى الشّاعر بعض الصّور من الغصن والورد والزّهر والنّسيم... ولكنّ صوره هذه –فضلاً عن قلّتها– لم تكن تحيا في شعره بشكل خاصّ. أمّا صوره من الرّياض والغرس والقضيب فقد كان لها حظّ معتبَر من الشّيوع، إلاّ أنّها أخذت في مظاهرها العامّة جملة، ولم يخرج بعضها من الابتذال الذي عُرف في شعر العرب.

هكذا لم يخرج القضيب مثلاً عن أن يكون صورة لقدّ المعشوقة:

فَرَشَفْتُ الرِّضَابَ أعْذَبَ رَشْــــفِ ۞ وَهَصَرْتُ القَضِيبَ أَلْطَفَ هَصْــــر[1]
لَمَّا انْثَنَى فِي سُكْرِهِ قَضِيبَــــا ۞ تَشْدُو حَمَامُ حَلْيِهِ تَطْرِيبَــــا
هَصَرْتُهُ حُلْوَ الجَنَى رَطِيبَــــا... [2] ۞ ....
[وأحْوَرَ] تَخَالُ قَضِيبَ البَانِ فِي طَيِّ بُرْدِهِ ۞ إذَا اهْتَزَّ مِنْهُ مِعْطَفٌ وَقَــــوَامُ[3]

ولم تختصّ صورة الرّياض في شعره بموصوف معيّن، فقد اتّخذها الشّاعر للمعشوقة وللممدوح وللشّاعر نفسه. كما اتّخذها لِمَعان مجرّدة كالشّعر والسّجايا والوصال. أمّا صورة الغرس فكادت تكون مقصورة في شعره على وصف المعاني المجرّدة. كالأمل:

وَلِي أَمَلٌ لَو الوَاشُونَ كَفُّــــوا ۞ لأَطْلَعَ غَرْسُهُ ثَمَرَ النَّجَــــاحِ[4]
أَوْدَعْتَ نَعْمَاكَ مِنْهُمْ شَرَّ مُغْتَــــرَسٍ ۞ لَنْ يَكْرُمَ الغَرْسُ حَتَّى تَكْرُمَ البِقَــــعُ[5]

ونزعة الشّاعر إلى تصوير المعاني المجرّدة بعناصر النّبات كبيرة، وهذا وجه طريف فيها، وقد تكون هذه النّزعة غيرَ ذات بال لو لم يكن النّبات مظهر الطّبيعة الجامدة الذي يتجلّى فيه أكثرَ ممّا في غيره النّموُّ المستمرُّ والإثمارُ النّافع.

3. السّوائل

إنّ حظّ السّوائل أقلّ من حَظّ النّبات في صور ابن زيدون. وقد كان الماء النّازل من السّماء وأسبابه وعوامله وعلاماته وعوارضه أكثرَ المصادر اعتماداً في التّصوير.

فكان لفظ المطر في شعر ابن زيدون قرينَ الكرمِ والإحسان وكلّ معنى يدلّ على حسن الأخلاق عند المخاطَب (الممدوح) وما يتولد منه من إنعام على المخاطِب (الشّاعر):

1 ابن زيدون، الدّيوان، 120، 10.
2 المصدر نفسه، 154، 7.
3 المصدر نفسه، 152، 10.
4 المصدر نفسه، 148، 2.
5 المصدر نفسه، 296، 39.

إنْ أشْمَسَتْ تِلْكَ الطّـــــــلاَ ﴿ قَةُ فَالنَّدَى مِنْهَا مَغِيـــــــمْ[1]
فَاشْفَعْ أَكُنْ مِثْلَ مَمْطُورٍ بِـلْدَتِـــــهِ ﴿ جَذْلاَنَ بِالوَطَنِ المَأْلُوفِ وَالوَطَـــرِ[2]

وصُوَرُه بعد ذلك من ماء المزْن والعارض الهطّال وعطاء السّحاب والغيث المنحَبس والسّحاب والبروق والرّياح والغمام، بحيث تنوّعت الدّوالّ وتنوّعت معها المدلولات فلم نقف لها على مظاهر خاصّة.

وللشّاعر مجموعة من الصّور هامّة استغلّ فيها صورة الماء المجرّدة في أشكال عديدة ومتنوّعة. وكانت هذه الصّور في جلّها تصف المعشوقة أو بعض مشمولاتها أو بعض صفاتها أو أثرها في نفس العاشق: فالهوى عنده منهل، وجسم المعشوقة ماء شراب. وريقها ماء عذب، وخداعها ماء يستعصي على القبض، وصبر العاشق على عشقها هو نظير صبر العطشان على الماء القَراح.

أمّا عالَم البحر فلم يَمُدَّ الشّاعرَ إلاّ بصُوَر قليلة وغير متنوّعة، فكلّ ما استُخرج منه صورة البحر نفسه وكانت مقصورة في شعره على الممدوح في كرمه وإحسانه.

أَبَحْرَ الجُودِ فِي يَوْمِ العَطَايَـــــــا ﴿ وَلَيْثَ البَأْسِ فِي يَوْمِ الكِفَـــــاحِ
لَقَدْ سَفَرَتْ بِعِلَّتِكَ اللَّيَـــــــالِي ﴿ لَنَا عَنْ وَجْهِ حَادِثَةٍ وَقَـــــاحِ[3]

فالمعشوقة عند ابن زيدون إكسيرُ حياة العاشق، والممدوح في تصويره أصلُ الخِصب المادّيّ والنّبل الاجتماعيّ في حياة الشّاعر المدّاح، فالأولى مقوِّمُ حياة الفرد في غير المجموعة، والثّاني مقوِّمُ حياة الفرد في المجموعة.

II. الطّبيعة المتحرّكة

أمّا حظّ الطّبيعة المتحرّكة من توفير الصّور للشّاعر فضئيل جدًّا، فهو لا يصل إلى ربع الصّور التي وفّرتها له عناصر الطّبيعة الجامدة. ونلاحظ إلى جانب ذلك قلّةَ التّنوّع في عناصر الطّبيعة المتحرّكة مع تفاوتها في نسبة الشّيوع.

1 ابن زيدون، الدّيوان، 201، 19.
2 المصدر نفسه، 250، 55.
3 المصدر نفسه، 428، 27–28.

فمن الحيوانات المختارة للوصف في شعر ابن زيدون الذّئب والحَمام والطّائر والجواد والذّباب والنّعام والأساود الرّقطاء، ولم تكن لها نسبة هامّة في الشّيوع، والغزالُ وما إليه (الظّبية والرّيم والرّشأ خاصّة) والأسد وما إليه (اللّيث والرّئبال والشّبل خاصّة) قام عليهما أوفر نصيب من صور الشّاعر التي من الطّبيعة المتحرّكة.

فأمّا الغزال وما إليه فكان مقصوراً قَصْراً مطلقاً على وصف المعشوقة :

فَكَمْ لِيَ فِيهَا مِنْ مَسَاءٍ وَإِصْبَاحِ * بِكُلِّ غَزَالٍ مُشْرِقِ الوَجْهِ وَضَّاحِ[1]
يَا غَزَالاً جُمِعَتْ فِيهِ * مِنَ الحُسْنِ فُنُونُ[2]
مَصَانِعُ تُجَاذِبُ القُلُوبَا * حَيْثُ أَلِفْتَ الرَّشَأَ الرَّبِيبَا[3]

وأمّا الأسد وما إليه فقد كان للممدوح (أو لبعض من اتّصل به أو للمرثيّ) في الغالب وللمتكلّم نفسه دون ذلك، وقد صادف أن اتّخذ صورة الأسد للأعداء لكن للإعراب عمّا يتوسّم الأعداء في أنفسهم لا لِمَا يَعْرِف الممدوحُ من حقيقة أمرهم حيث قال :

سَلِ المَعْشَرَ الأَعْدَاءَ إِنْ رُمْتَ صَرْفَهُمْ * عَنِ القَصْدِ، إِنْ أَعْيَاكَ مِنْهُ مَرَامُ
أَتَوْكَ كَآسَادِ الشَّرَى فَرَدَدْتَهُمْ * كَمَا أَجْفَلَتْ وَسْطَ الفَلاَةِ نَعَامُ[4]

إنّ حضور عناصر الطّبيعة المتحرّكة في حياة الشّاعر ليس بقدر حضور عناصر الطّبيعة الجامدة فيها، ولكنّ هذا لا يُفَسِّر وحده قلّة اتّجاه الشّاعر إلى المصدر الأوّل بالنّسبة إلى اتّجاهه إلى المصدر الثّاني. إنّنا نفسّره أيضاً بتقهقر نزعة اعتبار الحيوان ميزاناً لتقدير كثير من الصّفات في الإنسان عند ابن زيدون بالنّسبة إلى ما كانت عليه في القديم. أمّا شيوع التّصوير عنده بالغزال والأسد فلم يكن إلاّ صدًى لثروة صُوَر العرب التي قامت عليها.

---

1 ابن زيدون، الدّيوان، 128، 5.
2 المصدر نفسه، 171، 1.
3 المصدر نفسه، 154، 6.
4 المصدر نفسه، 335، 1–2.

III. الإنسان

يستأثر الإنسان، كما بيّنّا سابقاً، بأكثر من ثلث الصّور التي اتّجه إليها ابن زيدون في شعره. وهذه النّسبة المرتفعة التي كانت للإنسان تعادل نسبة الصّور التي استوحاها الشّاعر من عناصر الطّبيعة الجامدة.

وليس حديثنا هنا عن التّشخيص الذي يكون في الشّعر، فهذا يؤدّى عادةً بالمجاز العقليّ. فلا يهمّنا الإنسان من حيث هو كائن عاقل يمثّل أوفى مخلوقات الله في الدّنيا، وإنّما يهمّنا في أعضائه وهيئاته ومتعلّقاته... وكلّ ما يمتّ إليه بصلة.

وقد تنوّعت العناصر المتّصلة بالإنسان التي اتّخذها الشّاعر أدوات في التّصوير تنوّعاً كبيراً، وتنوّعت موصوفاتها كذلك، ممّا صبغ صورَ الشّاعر بطرافة خاصّة لا ترجع إلى هذه الثّروة فحسب، بل ترجع كذلك إلى توفّق الشّاعر إلى التّقريب بين الأشياء بوجوه غير مسبوق إليها ودقّة في النّظر غير مألوفة.

• أعضاء الإنسان وصفاته الجزئيّة وهيئاته وأعراضه

ومن الصّور ما استوحاه ابن زيدون من أعضاء الإنسان وصفاته الجزئيّة، فصوَّرَ بها عناصر من الطّبيعة الجامدة، كحمرة الخدّ لحمرة الورد وظهور الشّيب في الشّباب لظهور أشعّة الضّياء في غَلَس الظّلام وكريق الذّاري لطعم العنب في قوله:

أَتَاكَ مُحَيِّياً عَنِّي اعْتِبَاراً * عَذَارَى[1] دُونَهُ رِيقُ العَذَارَى[2]

واللّسان النّاطق لضوء الصّبح حيث قال:

سِرَّانِ فِي خَاطِرِ الظَّلْمَاءِ يَكْتُمُنَا * حَتَّى يَكَادُ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا[3]

وببعضها الآخر وصَف الممدوح، فإذا الشّاعر يمثّل علاقة الممدوح بالملك بعلاقة السّواد بالجفن، ويمثّله في علاقته بالدّين بالجبين في علاقته بالوجه:

---

1 صنف من العنب.

2 ابن زيدون. الدّيوان، 219، 1.

3 المصدر نفسه. 141، 39.

الدِّينُ وَجْهٌ أَنْتَ فِيهِ غُــــــــرَّةٌ * وَالْمُلْكُ جَفْنٌ أَنْتَ فِيهِ سَــــــوَادُ[1]

ويرجع إلى ذلك التّقارض بين طرَفي الصّورة في البيتين التّاليين حيث صوَّرَ في الأوّل جسم العاشق النّحيل بخَصْر المعشوقة الرّقيق فقال:

فلَوْ أَنَّ الثِّيَابَ نُزِعْنَ عَــــــنِّي * خَفِيتُ خَفَاءَ خَصْرِكِ فِي الوِشَــــاحِ[2]

وصوّر في الثّاني خَصْرَ المعشوقة الرّقيق بجسم العاشق النّحيل فقال وقد قَلَبَ التّشبيه:

حَكَى جَسَدِي فِي السُّقْمِ رِقَّةَ خَصْــرِهِ * لَوَاحِظُهُ عِنْدَ الرُّنُوِّ سِهَــــــامُ[3]

ومن أعضاء الإنسان وصفاته الجزئيّة ما صَوَّرَ به معانيَ مجرّدةً مثل تصويره ضيق ثنائه عن استيعاب محاسن الأمير الممدوح بضيق السّوار بالمعصم الممتلئ من الحسناء. وتصويره استغناء محاسن الأمير عن المدح باستغناء المُقلة الكحلاء عن الكحل. وذلك في قوله:

مَحَاسِنُ مَا لِلْحُسْنِ فِي البَدْرِ عِلَّــــةٌ * سِوَى أَنَّهَا بَاتَتْ تُمِيلُ فَيَسْتَمْــــلِي
تُغِصُّ ثَنَائِي مِثْلَمَا غَصَّ جَاهِــــداً * سِوَارُ الفَتَاةِ الرَّوْدِ بِالمِعْصَمِ الخَـــدْلِ
وَتَغْنَى عَنِ المَدْحِ اكْتِفَاءً بِسَرْوِهَــــا * غِنَى المُقْلَةِ الكَحْلاَءِ عَنْ زِينَةِ الكُحْـلِ[4]

ومن الصّور ما استوحاه الشّاعر من هيئات الإنسان، وأبرزها صورة العروس المزدانة تُزَفُّ إلى بعلها وقد اتّخذها للرّياسة يُوَلاّهَا الممدوح تارة وللدّنيا في عهد الممدوح تارة أخرى، كما صوَّرَ بها الفقيدة تُودَعُ القبرَ.

وقد اتّخذ من هيئات الإنسان صور المرأة الحسناء والنّائم والسّكران والغلام وبجميعها صَوَّرَ الدّنيا في إقبالها، إلى صُوَر عديدة أخرى متنوّعة المتعلّقات والمصادر.

ومن صُوَر أعراض الإنسان اتّخذ الشّاعر صورة عِدَاد السّليم لمعنى الشّوق الملحّ والهوى المبرّح وكذلك لذكرى العهد، وصورة الالتساع بالإبَر السّامّة أو صورة الغصّة تَعرض في الحلق وقد اتّخذ الشّاعر كلتيهما لخيبة الأمل.

---

1 ابن زيدون، الدّيوان، 447، 62.
2 المصدر نفسه، 428، 7.
3 المصدر نفسه، 128، 9.
4 المصدر نفسه، 261، 21–23.

إنَ العناصر المستخدَمة في التّصوير من أعضاء الإنسان أو صفاته الجزئيّة أو هيئاته وأعراضه في شعر ابن زيدون، تتعلّق بالمرأة أكثر من تعلّقها بالرّجل. وقد استوحى الشّاعر صوره من المرأة الشّابّة الجميلة المعشوقة، وإذا ما اعتمد عنصراً غير مختصّ بالمرأة فإنّه يخرجه مطلقاً غيرَ مختصّ بالرّجل كذلك. فقد كان للمرأة أثر كبير في فنّ التّصوير عند ابن زيدون، حتّى وصل الأمر به إلى أن يقرِّب لنا كثيراً من ميزات الرّجل الممدوح ببعض صفات المرأة وهيئاتها. فالمرأة تبقى عنده مَثلاً أعلى من خلاله ينظر إلى الدّنيا وانطلاقاً منه «يقرأ» حقائق الوجود.

وقد استوحى الشّاعر -إلى جانب ذلك- كثيراً من الصّور من حياة الإنسان والموادّ التي تكون له فيها والأدوات التي يستعملها. وقد أصبغ ذلك على شعره واقعيّةً ظاهرة وأكْسَب صُوَرَهُ مِيزةَ قُرْبِ المأخَذ. ومن شأن البحث عن مدى اتّجاه الشّاعر إلى أدوات الإنسان ومظاهر تصرّفه فيها، أن يكشف عن خصائص فنّه في التّصوير بعناصر هذا المصدر.

ونلاحظ في هذا الصّدد أنّ السّيف ساهم في بناء كثير من صُور الشّاعر، بلفظ السّيف نفسه كان ذلك أو ببعض مرادفاته أو ببعض ما قاربه من أدوات الحرب كالسّهم والقوس، لكنّه إنْ اتّخذ صُوَر السّهم والقوس وما إليها دون صور السّيف لِما يكون من العناصر الموصوفة ذا أثر سلبيّ بالغ في النّفس ولِما لا يشعر الإنسان بثقله إلاّ بتحمّل وطأته كلواحظ المعشوقة أو المحاذير والمقادير، وقد جمع بينهما في قوله:

وَالمَحَاذِيرُ سِهَـــامٌ * وَالمَقَادِيرُ قِيَـــاسُ(*)[1]

فإنّه لم يُصَوِّر بالسّيف إلاّ رجلاً قيمته ظاهرة فيما عُرِفَ به وفيما بَدَرَ منه أو يُنْتَظَر منه أو معنى إيجابيًّا مجرّداً. فالسّيف هو الممدوح أو الفقيد أو مَنْ كان في مقامهما، أو هو -في مقام الشّكوى والفخر بالنّفس- الشّاعر نفسه كما في الصّورة التّالية:

إنْ طالَ فِي السِّجْنِ إيدَاعِي فَلاَ عَجَبٌ * قَدْ يُودَعُ الجَفْنَ حَدُّ الصَّارِمِ الذَّكَـرِ[2]

وقد صوّر الشّاعر بالسّيف معانيَ مجرّدةً عديدة، منها الذّكاء الحادّ:

(*) ج. قَوْس.

1 ابن زيدون، الدّيوان، 273، 4.

2 المصدر نفسه، 250، 23.

أَرَى خَاطِرِي كَالصَّارِمِ العَضْبِ، لَمْ يَزَلْ ٭ لَهُ شَاحِذٌ مِنْ حُسْنِ رَأْيِكَ صَاقِـــلُ[1]

والعزمة القويّة:

لَهُ عَزْمَةٌ مَطْوِيَّةٌ فِي سَكِينَـــةٍ ٭ كَمَا لاَنَ مَتْنُ السَّيْفِ وَاخْشَوْشَنَ الحَدُّ[2]

والمساعي المصيبة:

وأَرَى المَسَاعِيَ كَالسُّيُوفِ تَبَـــادَرَتْ ٭ شَأْوَ المَضَاءِ، فَمُنْثَنٍ وَمُصَمِّـــمُ[3]

والدّولة الصّالحة:

أَصْبَحَتْ دَوْلَتُهُ فِي عَصْرِنَـــا ٭ كَفِرِنْدٍ عَادَ فِي سَيْفٍ صَـــدِي[4]

فيتّضح أنَّ السّيف الذي يمثّل رمز البناء المادّيّ عند العرب مقابل القلم الذي يمثّل رمز البناء المعنويّ، يبقى في شعر ابن زيدون محتفظاً بقيمته الرّمزيّة التي ثبتت في مُثُل العرب، ولكنّ وظيفته الحقيقيّة في هذه الصّور تتمثّل في رفع الحاجز الذي بين القوّة المادّيّة والقوّة المعنويّة، والدّلالة على تكاملهما لأنّ وصفه تركّز على الأسس المعنويّة المجرّدة التي لها مردود مادّيّ واضح.

وقد اجتهد ابن زيدون في السّموّ بموصوفاته إلى مستوى الجمال المطلق والثّروة الدّائمة، إذ كان عالَم الحجارة الكريمة والأشياء الثّمينة والمصوغات من العوالم البارزة التي استقطبت كثيراً من معانيه المجرّدة والمحسوسة. وليست صُوَرُهُ في هذه الحالة دليل واقعيّةٍ ظاهرة كثيراً ومادّيّة بيّنة بقدر ما كانت دليلَ أحلامٍ ساذَجة ورؤى تقليديّة. ولم يكن الشّاعر في حياته قليل الصّلة بمظاهر الثّروة والبذخ ولا كان واقعه يُحْوِجُه إلى الأحلام الخلابة. فتعلّقُ الشّاعر بالعناصر الثّمينة يصوّر حقيقةً في حياة الشّاعر وواقعاً، ولكنّه يُعْرِب عن نزعة تقليديّة في الوصف تُملِي عليه من الاتّجاهات أكثر ممّا يُمليه عليه واقعُه.

وبالعناصر الثّمينة وَصَفَ الشّاعرُ فنون القول من شعر ونثر، فإذا الشّعر عنده قلائدُ وعقودٌ وجواهرُ، والنّثر قلائد، ووَصَفَ ضروبَ الفعل فإذا المساعي الحميدة حَلْيٌ والمآثرُ الجليلةُ عُقُودٌ، كما وَصَفَ بها أشخاصاً فإذا المعشوقة دُمْيةٌ منحوتة من الفضّة والذّهب والمرثيُّ ذخيرةٌ والشّاعر -محلّ الفخر- علقٌ نفيسٌ،

---

1 ابن زيدون، الدّيوان، 387، 50.
2 المصدر نفسه، 351، 44.
3 المصدر نفسه. 312، 5.
4 المصدر نفسه، 446، 4.

ووَصَفَ بها بعضَ عناصرِ الطّبيعة الجامدة فصوّر النّجوم بالعقود والدّنانير، والماءَ في الرّوض بالأطواق في اللّبات.

وقريب من ذلك أمرُ الألبسة الفاخرة، وقد اتّخذها الشّاعر للمعاني المجرّدة عادةً مَعَاني وقتيّة لا تدوم كالصِّبا فهو ثوبُ حريرٍ مُنَمْنَم:

مَعَاهِدُ أَبْكِيهَا لِعَهْدٍ تَصَرَّمَــــا * ....
أَغَضَّ مِنَ الوَرْدِ الجَنِيِّ وَأَنْعَمَــا * ....
لَبِسْنَا الصِّبَا فِيهَا حَرِيراً مُنَمْنَمَــا[1] * ....

وأيّام الوصال النّاعمة أَبْرَادٌ مذهّبة، والدّهر عند إقباله ثوبٌ رقيق، والزّمن السّعيد ثوبٌ مزخرف، أو معان مطلقة كالنّعم السّابغة فهي حللٌ حريريّة، والمعالي والفخر والمجد أوشحة تَزينُ لابسَها.

ودون ذلك عدد الصّور التي اتّخذ فيها الألبسةَ الفاخرةَ صوراً لِمَعان محسوسة. وهذه كانت محصورة في بعض عناصر الطّبيعة الجامدة كالخمائلِ المزدانة التي صوّرها بالحلل السّيراء، والحشائش والأزهار التي اتّخذ لها صورة الثّوب الموشّى المنَمْنَم.

فكلّ مُنْقَضٍ عن الشّاعر لا يعود إليه (كالصِّبا) وكلّ عنصر لخاصّة خارج عن طاقة العامّة (كالشّعر) وكلُّ ما لا يستوي النّاس في تقدير جماله (كعناصر الطّبيعة الجامدة) يتنزّل في منزلة مثاليّة عزيزة الجانب.

فالشّاعر لا يصف أشياء لم يظفر بها قطّ، وإنّما يصف أشياء تمتنع عليه بعد ما كانت رهنَ طاقته، أو تمتنع على غيره أو تنقصهم. فالشّاعر لا ينظر إلى الأشياء نظرةَ المحروم وإنّما ينظر إليها نظرةَ المتنعّم وأحياناً نظرةَ القاضي الوطر المستزيد.

وهذه الحجارة الكريمة والأشياء الثّمينة والمصوغات مع الألبسة الفاخرة، إنّما هي من أدوات المُتْعَة عند الإنسان تُجسّم متعة النّظر وتخاطِبُ العينَ أنشطَ حاسّة فيه. ولكنّ مظاهر متعة النّظر تجسّمها أوّلاً وقبل كلّ شيء موادُّ الزّينة والتّلوين كالوشي والخِضاب، وقد وَصَفَ الشّاعر النّبات والأزهار في الرّبيع بالوشي فقال:

---

1 ابن زيدون، الدّيوان، 132، 13.

مَعَاهِدُ...

كَسَاهَا الرَّبِيعُ الطَّلْقُ وَشْيَ الخَمَائِـــل * ....

وَرَاحَتْ لَهَا مرضى الرِّيَاحِ البَلاَئِـــلَ * ....

وَغَادَى بَنُوهَا العَيْشَ حُلْوَ الشَّمَائِـــل[1] * ....

ووَصَفَ سترَ أخلاق السُّوء بظاهر من أخلاق الخير فقال:

فَإِنْ سُتِرَتْ أَخْلاَقُهُمْ بِتَخَلُّـــــق * فَكُلُّ خَضِيبٍ لاَ مَحَالَةَ نَاصِــــلُ[2]

ولئن تنوّعت عناصر متعة النّظر في التّصوير عند الشّاعر فإنّ عناصرَ متعةِ الذّوق لم تتنوّع ولا استوت في حظ الاعتماد، وكثيراً ما اتّخذ صورةَ الخمرة المعصورة لِريق المعشوقة، وبعضَ صفات الأولى لبعض صفات الثّانية لكنّه اتّخذها كذلك للفقيد واتّخذ طعمَها لِشِيَمِه:

شِيَمٌ يُنَافِسُ حُسْنَهَا إِحْسَانُهَـــــا * كَالرَّاحِ نَافَسَ طَعْمَهَا الجِرْيَـــالُ[3]

واتّخذها كذلك للنّسيم:

أَرَاحُ إِذَا النَّسِيمُ شآمِيـــــــاً * كَأَنَّ شَمُولاً ما تُدِيرُ الشَّمَائِـــلُ[4]

وأطرف ما في ذلك صورة الخمرة المتجمّدة التي اتّخذها للتّفّاح في كثير من المواطن على سبيل الاستعارة فيما أصله الكناية فقال مثلاً:

جَاءَتْكَ جَامِدَةُ المُـــدَا * مِ فَخُذْ عَلَيْهَا ذَوْبَهَـــا[5]

وقال أيضاً:

دُونَكَ الرَّاحُ جَامِـــدَهْ * وَفَدَتْ خَيْرَ وَافِـــدَهْ[6]

ومن صور الشّاعر المسك والطّيب والعطر وجميعها من أدوات متعة الشّمّ، وحظُّ المسك بينها هو حظ الخمرة بين أدوات متعة الذّوق، فهو أكثرها شيوعاً. وقد اتّخذ صورته لِمَعَانٍ مجرّدةٍ: فالمسك هو ثناء الشّاعر على الأمير الممدوح، وهو

---

1 ابن زيدون، الدّيوان، 132، 14.
2 المصدر نفسه، 387، 30.
3 المصدر نفسه، 530، 18.
4 المصدر نفسه، 387، 16.
5 المصدر نفسه، 221، 3.
6 المصدر نفسه، 224، 1.

ذكرى الفقيد الطّيبة، وهو أيضاً المعشوقة. أمّا المسك مُداساً فهو نظيرُ الشّاعر محبوساً:

فَتَأَمّلْ كَيْفَ يَغْشَى ° مُقْلَةَ المَجْدِ النُّعَاسُ
فَيُفَتُّ المِسْكُ فِي التُّرْ ° بِ فَيُوطَا وَيُدَاسُ[1]

هكذا يتّضح أنّ عالَم الإنسان الذي مَدَّ الشّاعرَ بالصّور عالَمٌ ماديّ محسوس، وعالَم نعمةٍ وبذخٍ، واستهلاكٍ ولذّةٍ وترفٍ وحضارةٍ. هو عالَم ابن زيدون في حياته وهو عالَم الدّولة الأمويّة بالأندلس في النّصف الأوّل من القرن الخامس الهجريّ. فنحن أمام هذه الصّور نشعر بوصولنا إلى قمّة في الحضارة لا يعكّر صفوَ التّنعّم بها إلاّ خَشْيةُ قُرْب زوالها.

IV. المصادر الحضاريّة

إنّ أثر المصادر الحضاريّة في صور ابن زيدون جدّ ضئيل. فهو لا يتجاوز حظّ عناصر الطّبيعة المتحرّكة من الاعتماد فيها.

هذه المصادر تتوزّع على ثلاثة ميادين متساوية في الاستخدام: الدّين الإسلاميّ، والحضارة الإسلاميّة، واللّغة والآداب العربيّة.

وقد اعتمد الشّاعر من مصدر الدّين الإسلاميّ على الجنّة، فاتّخذ صورتها لِقَصْر (الزّهراء)، وللحدائق الغنّاء، كما اتّخذ الكعبة صورةً للقصر، وفي البيت التّالي اتّخذ صورة الجنّة للمعشوقة، وصورةَ الجحيم لوضعيّة العاشق حيث قال:

يَا جَنَّةَ الخُلْدِ أُبْدِلْنَا بِسِدْرَتِهَا ° وَالكَوْثَرِ العَذْبِ زَقُّوماً وَغِسْلِينَا[2]

واتّجه ابن زيدون إلى بعض أعلام القرآن يستوحي من أشخاصها صُوَرَهُ، وأكثر ما كان ذلك في سياق الحديث عن الوضعيّة التي تَرَدَّى فيها هو نفسه بعد تجربة الحياة والسّياسة، فإذا هو في أعدائه نظيرُ السّامِريّ في بني إسرائيل:

وَرَأَوْنِي سَامِرِيًّا ° يُتَّقَى مِنْهُ المِسَاسُ[3]

1 ابن زيدون، الدّيوان، 273، 20–21.
2 المصدر نفسه، 141، 36.
3 المصدر نفسه، 273، 14.

وإذا هو في فراره من أعدائه نظيرُ موسى «حين هَمّ به القِبْطُ» :

فَرَرْتُ فَإِنْ قَالُوا الفِرَارُ إِرَابَـــــــــةٌ * فَقَدْ فَرَّ مُوسَى حِينَ همّ بهِ القِبْـــــطُ[1]

وإذا أمّـه في حزنهـا عليـه وهـو في الـسّجن كـأُمّ موسـى إذ رَمَـتْ بـه إلى الـيمّ في التّابوت :

وَفِي أُمِّ مُوسَى عِبْرَةٌ إِذْ رَمَتْ بِـــــهِ * إِلَى اليَمِّ فِي التَّابُوتِ فَاعْتَبِرِي وَاسْلِي[2]

وإذا الوُشَاةُ الذين مُنِيَ الشّاعرُ بإفكهم كأبناء يعقوب والذّئب :

كَأَنَّ الوُشَاةَ –وَقَدْ مُنِيتُ بِإِفْكِهِـــــمْ– * أَسْبَاطُ يَعْقُوبٍ وَكُنْتُ الذِّيبَـــــــا[3]

وإذا ما يؤمّل الشّاعر مـن تحـوّل نكبتـه إلى جنّـة نظير تحـوُّل نـار إبـراهيم بـرداً وسلاماً :

بِأَبِي أَنْتَ، إِنْ تَشَأْ تَكُ بَـــــرْداً * وَسَلاَماً كَنَارِ إِبْرَاهِيـــــــــمِ[4]

ومن أعلام القرآن ما صَوَّر به الـشّاعر وضـعيّات خاصّـة كانـت للممـدوح، كظهور الممدوح في المُصَلّى وقـد صـوّره بتطلّـع الـنّبيّ يوسـف بجمالـه في محـراب داود :

رَأَيْنَاكَ فِي أَعْلَى المُصَلَّى، كَأَنَّمَـــــا * تَطَلَّعَ مِنْ مِحْرَابِ دَاوُدَ يُوسُـــــفُ[5]

وكاعتقاد الرّياسة في غير الممدوح، وقد صوَّره باعتقاد النّبوّة في سجاح :

وَمُعْتَقِدُ الرِّيَاسَةِ فِي سِـــــــــوَاهُ * كَمُعْتَقِدِ النُّبُوَّةِ فِي سِجَـــــــاحِ[6]

وباتّخاذ هذه الصّور المخصوصة لنفسه وللممـدوح صَوَّرَ ابـن زيـدون قداسـة الموقف وبيّنَ الأصول الشّرعيّة التي تبرّر موقفه وموقف الممـدوح، كمـا تُبيّن الحـدّ الأقصى الذي بلغه هو في التّضحية في سـبيل المجـد والـثّمن البـاهظ الـذي دفعـه مقابل ذلك.

---

1 ابن زيدون، الدّيوان، 285، 34.
2 المصدر نفسه، 261، 12.
3 المصدر نفسه، 324، 35.
4 المصدر نفسه، 278، 24.
5 المصدر نفسه، 479، 75.
6 المصدر نفسه، 428، 26.

وجُلُّ الصّور التي استوحاها الشّاعر من قضايا الحضارة الإسلاميّة صَوَّرَتْ علاقة المعشوقة بالعاشق. هكذا كان اتّصال المعشوقة بالعاشق من قَبيل اتّصال الرّوح بالجسد:

لَمَّا اتَّصَلْتِ اتِّصَالَ الخلبِ بالكَبِـــــدِ ٭ ثُمَّ امْتَزَجْتِ امْتِزَاجَ الرُّوحِ بالجَسَـــــدِ
سَاءَ الوُشَاةُ مَكَانِي مِنْـــــــكِ[1]... ٭

كما كانت طريقة المعشوقة في عتاب العاشق لا تبعد عن طريقة أهل الكلام في الجدل:

وَمَهْمَا هَزَزْتُ إِلَيْكِ العِتَـــــــا ٭ بَ ظَاهَرْتِ بَيْنَ ضُرُوبِ العِـــــلَلْ
كَأَنَّكِ نَاظَرْتِ أَهْلَ الكَـــــلاَمِ ٭ وَأُوتِيتِ فَهْماً بِعِلْمِ الجَـــــدَلْ[2]

أمّا أعلام الحضارة الإسلاميّة فقليلة الأثر في صُوَر الشّاعر، وهي –على قلّتها– في الجملة، أعلام ينتمي أشخاصها إلى عهد الدّولة الأمويّة بالمشرق. فمن أعلامه معاوية وأبو سفيان، وقد شبّه بهما الممدوح الوالي الجديد وأباه، حيث قال:

هُمَامٌ جَرَى يَتْلُو أَبَاهُ كَمَا جَـــــرَى ٭ مُعَاوِيَةٌ يَتْلُو الذِي سَنَّهُ صَخْـــــرُ[3]

ومنهم إياس بن معاوية، وهو من قُضَاة البصرة في العهد الأمويّ، وكان مَضْرِبَ المثل في الذّكاء، شبّه به صديقاً ممدوحاً فقال:

يَا أَبَا حَفْصٍ وَمَا سَـــا ٭ وَاكَ فِي فَهْمٍ إِيَـــاسُ[4]

ومن أعلامه كذلك معبد والغريض، وهما من أعلام الغناء في الدّولة الأمويّة، وقد شبّه بهما الحمائم في تداولها على الغناء، حيث قال:

كُلَّمَا غَنَّتِ الحَمَائِمُ قُلْنَـــــا ٭ مَعْبَدٌ إِذْ شَدَا أَجَابَ الغَرِيـــــضُ[5]

فمُثُلُ الشّاعر محصورة في عهد معيّن من عهود الحضارة الإسلاميّة هو العهد الأمويّ، وهذا يدلّ على التزام الشّاعر بالإشادة بتيّار معيّن من تيّارات الفكر

1 ابن زيدون، الدّيوان، 168، 1.
2 المصدر نفسه، 187، 16–17.
3 المصدر نفسه، 523، 7.
4 المصدر نفسه، 273، 9.
5 المصدر نفسه، 239، 6.

والسّياسة في الإسلام، وعلى انتمائه الشّخصيّ وتأييده المطلق للدّولة الأمويّة المنقرضة بالمشرق والقائمة بالأندلس إذّاك رغم قيام الدّولة العبّاسيّة بالمشرق وتواصلها في عهده.

وقد استمدّ الشّاعر كثيراً من الصّور من قضايا اللّغة العربيّة وأدبها، وقد كان لجميع هذه الصّور دور تجسيم كثير من المعاني المجرّدة المطروقة:

فممّا استقاه من عالم الكتابة والقراءة وما إليه، صورةُ الكتابة والشّكل والنّقط للوَجْد والزّفرات والعَبَرات:

إذَا مَا كِتَابُ الوَجْدِ أَشْكَلَ سَطْـــرُهُ * فَمِنْ زَفْرَتِي شَكْلٌ وَمِنْ عَبْرَتِي نَقْـطُ[1]

وقد اتّخذ صورة الكتابة المعمّاة التي لا يوضّحها إلاّ شكل حروفها للأمر المُبْهَم الذي لا يَكْشِفُ عنه إلاّ التّوضيح:

إذَا أَشْكَلَ الخَطْبُ المُلِمُّ فَإِنَّـــهُ * وَارَاهُ كَالخَطِّ يُوضَحُ بالشَّكْـــل[2]

وصورة محو الكتابة من الصّحف لمحو الذّنوب:

وَإِنِّي لَرَاجٍ أَنْ تَعُودَ كَبَدْئِهَـــا * لِيَ الشِّيمَةُ الزَّهْرَاءُ وَالخُلُقُ السَّبْـطُ
وَحِلْمُ امْرِئٍ تَعْفُو الذُّنُوبُ بِعَفْــوِهِ * وَتُمْحَى الخَطَايَا مِثْلَ مَا مُحِيَ الخَـطُّ[3]

وقد صوّر الأسى بالشّيء المقروء، والصّبر بالدّرس الملقّن، حيث قال:

إنَّا قَرَأْنَا الأَسَى يَوْمَ النَّوَى سُـــوَراً * مَكْتُوبَةً، وَأَخَذْنَا الصَّبْرَ تَلْقِينَـــا[4]

أمّا قضايا الأدب العربيّ فلم تكن شائعة في صور الشّاعر بالأهمّية نفسها الواقعة في قضايا اللّغة. وقد سيقت عناصر قضايا الأدب في الجملة لتصوير بعض ما تعلّق بالممدوح، فاتّخذت صورة الأشعار المدحيّة في تتاليها على الممدوح، للأعياد السّعيدة في تواليها عليه:

هَذَا العِيدُ...

بَشِيرٌ بِأَعْيَادٍ تُوَافِيكَ بَعْـــــدَهُ * كَمَا يَنْسُقُ النَّظْمَ المُوَالِي وَيَرْصُــفُ[5]

---

1 ابن زيدون، الدّيوان، 285، 10.
2 المصدر نفسه، 261، 18.
3 المصدر نفسه، 285، 35-36.
4 المصدر نفسه، 141، 41.
5 المصدر نفسه، 479، 64.

وصورة المَثل السّائر لعلياء الممدوح:

يَا أَيُّهَا المَلِكُ الّذِي عَلْيَـــاؤُهُ * مَثَلٌ تَنَاقَلَهُ اللَّيَالِي سَائِـــرُ[1]

أمّا حظّ أعلام الأدب العربيّ من الاعتماد في التّصوير فقليل في شعر ابن زيدون. ولعلّه لا يتجاوز سهل بن هارون والجاحظ رائدَي النّثر العربيّ، فقد اتّفق للشّاعر أن شبّه بهما الممدوح في أناقة كتابته وبلاغتها حيث قال:

شَدَّ فِي حَلْبةِ البَلاَغَـــةِ حَتَّى * بَانَ فِيهَا عَنْ شَأْوِ «سَهْلٍ» و«عَمْرِو»[2]

ولا خطر على الشّاعر في أن يضرب المَثَلَ هاهنا بالجاحظ وإن كان أديباً عبّاسيًّا لأنّ الجاحظ عملاق يفرض نفسه، ولأنّه من أعلام الأدب أكثر من كونه من أعلام السّياسة.

إنّ عناصر المصادر الحضاريّة تعكس بوضوح ثقافة الشّاعر العربيّة الإسلاميّة، وانتماءه المذهبيّ والسّياسيّ ومشغله الأدبيّ وهوايته المخصوصة. لكنّ اتّجاهه إلى هذه المصادر لم يكن إلاّ بحظّ ضئيل. وليس معنى ذلك أنّ مصادر الشّاعر الثّقافيّة محدودة، إنّما المحدود منها هو مصادر الثّقافة الحضاريّة. أمّا مصادر الثّقافة الشّعريّة فمتّسعة، وتستأثر بقسم كبير من مصادر الشّاعر التّجريبيّة كما بيّنّا.

ليس من الغريب -بعد الذي مرّ- أن نجد المعشوقة والممدوح يستأثران بأكبر عدد من صور ابن زيدون في ديوانه. وهذه الحقيقة ترتبط طبعاً بغرضي الغزل والمدح والحظّ الكبير الذي كان لهما من الطّرْق في شعره. لكنّ الذي يستحقّ مزيدَ بيان في هذا الصّدد هو اشتراك المرأة المعشوقة والرّجل الممدوح في مجموعة كبيرة من مُثُل الشّاعر، بحيث فَقَدَ كلٌّ منهما خصائصه المميّزة وأصبحا دالّين معاً: إمّا على قيام نظرة في الحبّ صوفيّة توحيديّة في خَلَد الشّاعر، ولا يتجاوز بمقتضاها أيَّ مستوى من مستويات الحبّ المعروفة أن يكون عرضاً من الأعراض، وإمّا على انضمام الشّاعر إلى سلك القدامى في تشريك المعشوقة والممدوح في كثير من الصّور.

لا شيء في شعر ابن زيدون يدفعنا إلى القول بقيام نظرة للشّاعر على صرح من الفلسفة خاصّ، فلا يعدو في تقديرنا أن يكون هذا التّصرّف من النّزعات

1 ابن زيدون. الدّيوان، 506، 15.

2 المصدر نفسه، 230، 47.

التّقليديّة في التّصوير، لا سيّما فيما يتعلّق بالعناصر النّيّرة التّالية من الطّبيعة الجامدة: البدر والقمر والنّجم.

ولقد نزعت المعشوقة في شعره إلى الاختصاص بصور الشّمس والقضيب والغصن والغزال (وما إليه) والخمرة المعصورة لبعض مشمولاتها، كما نزع الممدوح إلى الاختصاص بصور البحر والأسد (وما إليه) والسّيف. وقد كان لهذا التّخصيص دور إبراز بعض صفات الكائن الممجّد بما يتلاءم وطبيعةَ جنسه ووظيفتَه وعلاقتَه بالشّاعر، لكنّ زاوية النّظر إلى حقائق الوجود تبقى -في عمومها- تقليديّة حتّى في هذه الحالة.

وقد غلب على شعر ابن زيدون التّصوير الحسّيّ. ظهر ذلك في تَفَوُّق نسبة ما ورد من صوره مجسّماً على ما ورد منها مجرّداً، وتفوُّق نسبة ما قام منها على تعويض المحسوس بالمحسوس على نسبة ما قام منها على تعويض المجرّد بالمجرّد، كما ظهر في نزعة الشّاعر الواضحة في هذه الصّور إلى مخاطبة حواسّ الإنسان، ولا سيّما البصر والذّوق والشّمّ.

إلاّ أنّه إن لم تكن في شعر ابن زيدون روحانيّة عزيزة، فلم تكن فيه مادّيّة مبتذلة، فإنّنا عند قراءة هذا الشّعر نجد أنفسنا أمام إنسان مفعم بالحياة، وبمستوى فيها عال ولا نشعر بإغراب في خياله ولا انحطاط في واقعيّته.

وإذا رمنا تصنيف مصادر الشّعر إلى تجريبيّة وثقافيّة -بصرف النّظر عن مصادر الثّقافة الحضاريّة المحدودة- وجدنا مصادره التّجريبيّة المحسوسة يصحّ لِجُلِّها النّعت بالمصادر الثّقافيّة الشّعريّة أيضاً، إلى حدّ نضطرّ فيه إلى الإقرار بأنّ فنّ التّصوير وفنّ الشّعر في عمومه لم يتطوّرا عند العرب، وقلّما كان للشّعراء في مختلف العصور عطاء شخصيّ واضح المعالم فيهما.

فهل يبقى للطّرافة في فنّ الشّعر معنى بعد ذلك؟ بل هل يبقى لدرس فنّ الشّعر من فائدة تُذْكَر؟ ألا يكون من الكفاية بمكان أن يبحث الدّارس فنّ شاعر واحد يستغني به عن البقيّة؟

ليس البتّ في هذه القضيّة بهيّن. ولكنّ مشكل الطّرافة والتّقليد في الشّعر، إن لم يكن زائفاً تماماً بالنّسبة إلينا، فمن الطّرافة -في اعتقادنا- ما يكون في التّقليد نفسه، وأنّ الطّرافة لا تقوم أساساً على الجدّة المطلقة والمغايرة التّامّة لما هو

مألوف معروف، بل هي تقوم على تغيير سياقاته وتلوين مظاهره وعلى إعادة صوره كما هي أحياناً في الظّروف التي لا تنتظر عودتها فيها.

إنّ قول المعاني المتشابهة بإمكانات متقاربة دون أن يكرّر بعضُها بعضاً مع ذلك. هو القانون الذي ينتظم في رأينا شعر العرب في عمومه، والذي يدلّ على ثقل وطأة القديم فيه وعلى أنّ القديم بثقله هو عند العرب نبع اللّذّة الشّعوريّة والفكريّة الذي لا ينضب.

كلّ المشكل في رأينا هو رهين معرفة التّراث معرفة جيّدة والتّوصّل إلى تقدير قيمة الجمال المطلقة فيه والتّجاوب معها بمقتضى الجماليّة التي أفرزتها الحضارة المعنيّة، والتي لا ينال منها نظر النّاس إليها في عصور مختلفة وظروف متغيّرة.

إنّ الذي يتعاطى الشّعر —وهو غير راسخ القدم في تراث الأمّة التي ينظم بلغتها، وغير متمثّل للجماليّة التي ولّدتها حضارتها، وغير سائر إلى حدّ صغير أو كبير في اتّجاهاتها— لا يستطيع أن يوفّر في شعره من الإفادة والإمتاع ما يتقدّم به إلى أهل تلك اللّغة. وكذلك قرّاء الشّعر لا يستطيعون أن يجدوا حظّهم من الاستفادة والاستمتاع إذا جهلوا تراث الأمّة التي نظم الشّعر بلغتها أو غير ملمّين بالجماليّة التي ولّدتها حضارتها.

إنّ قيمة الأثر الخالد تتحدّى الزّمان والمكان، وتلازم الأثر دون أن ينالها ضعف، إلاّ أنّها تمتنع عن الذين لم يكتسبوا الذّوق المشترك الذي يزداد قوّة بمرور الزّمن.

إنّ الاستفادة والاستمتاع اللّذين يحصلان لنا عند قراءة شعر ابن زيدون، لهما نظير الاستفادة والاستمتاع اللّذين يحصلان لنا عند قراءة شعر البحتريّ من القدماء أو شعر أحمد شوقي من المعاصرين. فأن يكون في شعر المتقدّم أو المتأخّر من الطّرافة الكثير ومن التّقليد القليل أو العكس فهذا أمر، وأن يكون لنا الشّعور نفسه أمام شعراء مختلفين حظوا بالخلود فهذا أمر آخر. وهو معنى قولنا إنّ مشكل الطّرافة والتّقليد زائف وإنّ الطّرافة قد تكون في التّقليد.

ولا بدّ لنا من الإشارة في هذا الصّدد إلى أنّ مظانّ الطّرافة والتّقليد الحقيقيّة في التّصوير إنّما تُلْمَسُ في مظاهر الإخراج وفي كلّ ما يتّصل بهيئات دوالّ الصّورة أكثر ممّا تظهر في مصادر التّصوير أو دلالات الصّور، وحتّى في هذه الحالة تبقى قضيّة الطّرافة والتّقليد مستقلّة عن قيمة الأثر في حدّ ذاته.

ليس من أهدافنا البحث في فنّ التّصوير عند ابن زيدون، ولكنّنا نستطيع أن نشير في خاتمتنا هذه إلى أنّ أبرز ما يلفت نظرَ الدّارس في هذا الموضوع هو وفرة الصّور المركّبة وخاصّة منها ما قام على تشبيه التّمثيل. وقد كان لهذه الوفرة أثرٌ في بعث الحركة في مجموعات الصّور ممّا جعل منها أشرطة تنبض حيويّة في كثير من قصائد الدّيوان.

ولكنّنا ننبّه إلى أنّ دراسة فنّ الإخراج لا يجوز فيها تفكيك الصّور كالذي اضطررنا إليه في دراسة المصادر بل يتحتّم في ذلك مراعاة الصّور في بساطتها وتركيبها وإلاّ فَقَد العملُ قيمتَه.

ولم يتهيّأ في العربيّة من البحوث في مصادر التّصوير ما يُوفِّر لنا موادّ مقارنة نوسّع بها آفاقَ العمل، ولكنّنا درسنا صورَ الشّاعر المصريّ المعاصر أحمد شوقي بطريقتنا هذه [1]. فكانت لنا أداة مناسبة للمقارنة.

تُبرِز المقارنة بين مصادر التّصوير في شعر ابن زيدون ومصادر التّصوير في شعر أحمدَ شوقي من نقاط الاتّفاق ما يربُو على نقاط الافتراق. والسّبب في ذلك يرجع إلى أنّ أحمد شوقي شاعر غلبت النّزعة التّقليديّة على شعره وإلى أنّه صرف عنايته إلى معارضة كثير من خوالد الشّعر العربيّ القديم وقد كان له تعلّق كبير بشعر ابن زيدون ظهَرَ أثرُه بالخصوص في معارضتيْن لقصيدتيْن من قصائد الشّاعر الأندلسيّ [2].

وإنّنا لنشهد في هذا الصّدد الاشتراك بين الشّاعرين ولا سيّما في المصادر الشّائعة التّالية: الشّمس (وإن اتّخذها شوقي للمرأة كاشفاً بها جمالها ومنعتها كثيراً كما صوّر بها الرّجل مُبرزاً ما فيه من قوّة وجاه ومسؤوليّة) والأسد (وما إليه) والغزالة (أو الظّبية) والسّيف، مع اشتراكهما في الوصف بالأعلام التّالية من القصص القرآنيّ: موسى ويوسف والخليل، ممّا جعل لشعر الرّجلين طابعاً مشرقيًّا، عربيًّا إسلاميًّا، بدويًّا صحراويًّا، مشتركاً.

وأبرز ما نلاحظه من فروق بين الشّاعرين في ذلك قلّة اتّجاه ابن زيدون إلى عالَم الحيوان في التّصوير بينما عَظُم حظّ شوقي من الاتّجاه إليه. ونلاحظ بالعكس

---

1 في كتابنا خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، منشورات الجامعة التّونسيّة، تونس، 1981، انظر فصل: «مصادر التّصوير»، ص: 169 وما بعدها.

2 انظر فصل: «المعارضات» من كتابنا المذكور، ص: 239 وما بعدها.

كثرة اتّجاه ابن زيدون إلى عالَم الإنسانِ في صفاته وأحواله من ناحية وآلاته وأدواته من ناحية أخرى، بينما قَلَّ حظّ شوقي من ذلك، وتفسيرُ ذلك عندنا يرجع إلى ما نعلم من افتتان شاعر مصر بالحيوان من حيث هو كائن له صلاحيّة الميزان لتقدير كثير من الصّفات في الإنسان، وله فعاليّة تقريب الحقيقة المجرّدة أو المحسوسة في أبسط ما تكون عليه التّجربة اليوميّة عند الإنسان، وله قيمة أداة التّعليم الكونيّة التي اتّخذها الهنود والفُرْس والعرب منذ القديم وسارت عليها أوروبّا بعد ذلك لتربية النّشء وتعليم أصول الأخلاق الفاضلة[1].

أمّا شاعر الأندلس فقد بَهَرَتْهُ دنيا الإنسان، ولذّةُ الحياة وعالَمُ المرأة على وجه الخصوص، فطفق ينحت من ذلك مُثُلَه وينظر من خلال ذلك إلى حقائق الوجود.

وإذا ما عَظُمَ حظُّ شوقي من الاتّجاه إلى المصادر الحضاريّة ولا سيّما المصادر التّاريخيّة وبَزَّ في ذلك ابنَ زيدون، فلأنّه صَرَفَ همّته إلى بعث الحضارة العربيّة في عهد النّهضة ورام الإشادة بمولّداتها وأعلامها. أمّا ابن زيدون فتخَيَّرَ من مصادر الثّقافة الحضاريّة إمّا قضايا عامّة وإمّا أعلاماً دينيّة لأصحابها شخصيّة إسلاميّة – وهو يشترك في جلّها مع شوقي– وإمّا أعلاماً تاريخيّة ينتسب أصحابها إلى العهد الأمويّ بالمشرق. ولم تكن هذه الأعلام على جانب كبير من الوفرة والشّيوع ولكنّها دلّت مع ذلك على اتّجاه معيّن كان للشّاعر في اختيارها.

ولكنّ أبعاد دراسة الصّور بمختلف زواياها في الشّعر العربيّ عامّة لا تُدْرَك في دقائقها وعلاقاتها بمظاهر التّفكير إلاّ بتعميم هذا الضّرب من الدّراسات وتوحيد المناهج في تناولها.

1 وذلك في الحكايات (Fables)، وفي خصوص أحمد شوقي، انظر فصل: «الحكايات» من كتابنا المذكور، ص: 262 وما بعدها.

الفصل الثاني

توليد المجهول من المعلوم
توظيف الاسم العلَم في النّصّ الشّعريّ

يَجِد مفهوم التّوظيف في إبداع النّصّ الأدبيّ شرعيّته فيما تتميّز به الظّاهرة اللّغويّة من صلاحيّة في التّوصيل وصلاحيّة في التّخييل. فالظّاهرة اللّغويّة بهذا الفعل المزدوج تنحت مبناه، وتشكّل معناه، وتؤشّر على رؤاه. وبعض الظّواهر اللّغويّة يستدعيها موضوع النّصّ وبعضها الآخر تقتضيه الصّورة الفنّيّة الجماليّة التي يحرص المبدع على أن يظهره فيها. لكنّ جميعها يخضع في الاستعمال لأسلوبه الخاصّ في الكتابة بحيث يضعف شيئاً فشيئاً طابع الاعتباط الذي يحكمها في أوضاعها الأصليّة، ويقوى جانب التّبرير الذي بمقتضاه تتحوّل من ظواهر لغويّة إلى ظواهر أسلوبيّة دالّة على طريقة مخصوصة في الكتابة ورؤية مميّزة في الكلام.

وليست الظّواهر اللّغويّة متساوية في الشّيوع أو قلّة الشّيوع في النّصّ الأدبيّ ولا فيما يكون لها من تأثير في مبناه ومعناه، ولا حتّى في حظها من الظّهور أو الغياب. فلكلّ ظاهرة خصوصيّات، ولهذه الخصوصيّات مظاهر تتلوّن بحسب ما للنّصوص التي تحضر فيها من وضعيّات، وإن كانت الظّواهر وخصوصيّاتها تخضع لاتّجاهات عامّة عند الكاتب أو الشّاعر، هي التي تكوّن ثوابت الأسلوب في كلامه وخصائص الفنّ في أدبه.

ومن الظّواهر اللّغويّة ما لا يكاد يستغني عنه نصّ كاسم الجنس، ومنها ما قد يوظّف في النّصّ كالاسم العَلَم ويمكن أن يستغني النّصّ عنه بسبب إمكان قيامه في غيابه. ومرجع ذلك إلى ما في مثل اسم الجنس من تعميم وما في الاسم العلم من

تعيين. إلاّ أنّ قانون توظيف الظّاهرة اللّغويّة في النّصوص ولا سيّما الأدبيّة واحد مهما كان نوع الظّاهرة وحظّها من الشّيوع في الكلام ومدى حضورها أو غيابها فيه.

وقد اتّجهنا إلى البحث في توظيف الاسم العَلَم في النّصّ الشّعريّ لما لاحظناه من تقابل بين وضعيّة الأسم العَلم البسيطة في اللّغة وواقعها الإشكاليّ في النّصوص الأدبيّة وأثرها الكبير في سورتها الجماليّة، ولا سيّما في النّصوص الشّعريّة[1].

الاسم العَلَم في اللّغة من المعارف المحض. يُطلق على الإنسان وعلى المكان، ويفيد التّعيين فيدلّ على واحد معيّن من جنس المسمّيات ويتميّز بالاعتباط المطلق في الأصل، وبضيق مجاله الدّلاليّ إذ هو لا يلتصق بمعنى عامّ يقصد لذاته. فالاسم العَلَم مجموع صفات في علامة واحدة قائمة بنفسها كأنّه جملة محكوم عليها بالكون، والوجود المطلق. هو علامة تامّة لا تصدق إلاّ على مسمّاها المعيّن على عكس اسم الجنس الذي ينطبق على الكثيرين من غير اعتبار وصف من الأوصاف. والاسم العَلَم في جميع الحالات هو غير المسمّى وفي ذلك شبه إجماع من النّحاة[2].

لكنّ الاسم العَلَم يوظّف في النّصّ الأدبيّ بأساليب مختلفة تجعله يتجاوز وظيفة التّعيين وتُخرجه من مجال الاعتباط إلى مجال التّبرير، ومن الاستقلال بالنّفس في الدّلالة إلى دلالات يساهم التّركيب والسّياق في بلورتها، وتكشف أنّ علاقته باسم الجنس قد تتحوّل إلى علاقة تبادل حيث يتبادل الطّرفان الدّورين بينهما.

أمّا التّعيين الذي يفيده الاسم العَلَم فلا معنى له إلاّ في نطاق المجموعة المخصوصة من المسمّيات، لأنّ الاسم الواحد من نوعه قد يصلح لتعيين واحد من جنس المسمّيات التي تكوّن مجموعة مخصوصة، كما يصلح لتعيين واحد من جنس المسمّيات المنضوية إلى منظومة أخرى من المسمّيات.

---

1 ونحن بذلك نطوّر نظراً لنا سابقاً في دلالة الأعلام ونوسّع تطبيقاً، ونركّز منهجاً في التّحليل كنّا جرّبناه في كتابنا: **خصائص الأسلوب في «الشّوقيّات»**، ص ص: 389–398.

2 خصّص المنصف عاشور آخر باب من كتابه **ظاهرة الاسم في التّفكير النّحويّ** لإشكاليّات الاسم العلم الدّلاليّة والعلاقة بين الاسم والمسمّى. أجملَ فيها قضايا الاسم العلم اللّغويّة وخصائصه المميّزة له عن اسم الجنس، متوّجاً بذلك بحثاً علميًّا عميقاً في «مقولة الاسميّة بين التّمام والنّقصان»، منشورات كلّيّة الآداب منّوبة، تونس، 1999، ص ص: 681–708.

فإذا تعدّدت المجموعات في السّياق الواحد أو نقل علم فيه من المجموعات التي يُطلق فيها عادة على مسمّياتها إلى مجموعة أخرى، أصبح التّعيين نسبيًّا لا يحدّد المقصود به فيها إلاّ بمعرفة حدود المجموعة التي ينتمي إليها. فذكر الشّاعر الأندلسيّ «حمصا» أو «الجزيرة» في قصيدته وهو يعني بهما المكانين بالأندلس، لا حمص الشّام ولا الجزيرة العربيّة، لا يقطع به إلاّ النّظر في سياق النّصّ.

والأسماء الأعلام بما لها من دور في التّعيين هي —في نظرنا— قيود: قيود مكان إذا دلّت على مكان، وقيود زمان إذا أطلقت على أعيان من النّاس. لكنّ المكان المقيّد بعَلَم قد يُقيّد جزئيًّا الزّمان الذي يتعلّق به موضوع الحديث عن ذلك المكان. وكذلك الشّخص المدلول عليه بالاسم العَلَم المحدّد للزّمان المطابق للطّور الذي عاش فيه يقيّد جزئيًّا المكان أو الأمكنة التي أقام فيها أو تنقّل بينها. فاسم تونس إذا ورد في سياق يهمّ تونس في طور معيّن يحدّد مكان تونس من العالم، كما يقيّد الأعلام الذين عاشوا في ذلك الطّور المخصوص فيها أو كانت لهم صلة بها. وكذلك اسم «علي» إذا ورد في سياق يعني فيه عليّ بن أبي طالب مثلاً، فإنّه فضلاً عن تعيينه الزّمان المطابق للطّور الذي عاش فيه الخليفة الرّاشديّ المذكور يصلح للإيحاء بالأمكنة والبلدان التي كانت له بها صلة.

وقد ترد الأسماء الأعلام في النّصّ الأدبيّ بنوعيها، فإذا ذكرت لذاتها كانت موادّ إخبار، وإذا ذكرت لصفاتها أي إذا وظّفت لما توحي به من قيم واتّخذت مثلاً كانت حينئذ موادّ إيحاء.

فالأعلام في النّصّ الأدبيّ من حيث هي قيود ظرف، صلتها بموضوع النّصّ هي إمّا مباشرة: تحدّه وتضبط الإطار الذي يجري القول فيه، وهي في اصطلاحنا أعلام إخبار، أو غير مباشرة ينحصر دورها في تقريب صورته من صورة أمثاله وظروفه من ظروفها، وهذه أعلامُ إيحاءٍ. فليست الأسماء الأعلام كأسماء الجنس التي يصعب تحديد أدوارها وترتيبها حسب أولويّة القرب من الموضوع أو البعد عنه.

إنّ الأعلام ذات الصّلة المباشرة بموضوع النّصّ تؤكّد حضور الواقع والتّاريخ والذّات حضوراً موصوفاً. أمّا الأعلام التي على غير صلة مباشرة بالموضوع فتؤكّد حضور الثّقافة فيه. ذلك أنّ أعلام الإيحاء هي عناوين معرفة ثقافيّة عامّة توظّف في النّصّ لتجلي تجارب معيشة، وتؤصّلها في التّراث وتساعد على تقدير خطورتها

وتحديد منازلها بين أشباهها ونظائرها. أمّا أعلام الإخبار فهي علامات تجارب معيشة وقد تكون عناوين ثقافة لكنّ الثّقافة التي قد تكشف عنها تكون من قبيل المعرفة الخاصّة بالموضوع المدروس: تخبر بها وتروي القصّة التي تشكّل هي العوامل فيها.

والشّاعر من الشّعراء يوظّف أعلام الإيحاء في كلامه عموماً ليستثمر تجارب لغيره سابقة مسجّلة، ويستعمل أعلام الإخبار ليسجّل تجاربه هو وإضافاته. ويصعب في استعمال أسماء الجنس في الكلام أن يميّز الدّارس بين حظّ الشّاعر من تجريبها وحظّ غيره ممّن يكونون قد جرّبوها قبله في كلامهم إلاّ في القليل ومع البحث الطّويل.

ولئن كان الاسم العَلَم على صلة متينة باسم الجنس من قِبَل أنّ أكثر أسماء الأعلام هي في الأصل أسماء أجناس ممحّضة للعلميّة بمقتضى توظيفها للتّعيين[1]. فإنّ من الأسماء الأعلام ما خرج في قالب اصطلاحات مجرّدة لا صلة لها باسم الجنس في الاشتقاق وأصل الوضع، كما أنّ الاسم العَلَم في النّصّ الأدبيّ قد يغادر معنى التّعيين إلى معنى التّعميم، فيرقى إلى مستوى اسم الجنس في حالات يبدو فيها كالمولّد لاسم الجنس. فاسم «الأندلس» الذي هو في الأصل علَم على الجزيرة الإيبيريّة قد توسّعت دلالته —كما يستخلص من نونيّة أبي البقاء الرّنديّ— لتشمل كلّ جهة حلّت بها نكبة شبيهة بنكبة الأندلس بحيث أصبح اسم الأندلس من قبيل "ما كان دالاًّ على حقيقة موجودة وذوات كثيرة" على حدّ تعبير ابن يعيش لاسم الجنس[2]، ونظيره اسم «ليلى» الذي قد يجري في السّياق الأدبيّ لا لتعيين واحدة من مجموعة النّساء بل للكناية عن المرأة مطلقاً. في مثل هذا التّوظيف يخرج الاسم العَلَم في النّصّ الأدبيّ من الاعتباط الذي كان يلازمه إلى التّبرير، أي إلى التّعبير عن معنى عامّ يقصد لذاته.

1 ذهب ابن يعيش في **شرح المفصّل** (ج. I، 27) إلى "أنّ العَلَم هو الاسم الخاصّ الذي لا أخصّ منه، ويركب على المسمّى لتخليصه من الجنس بالاسميّة"، وهذا لا يعني أنّ "العَلَم نوع معيّن يتولّد من اسم الجنس" كما ذهب إلى ذلك المنصف عاشور في تعرّضه لرأي ابن يعيش في **المرجع المذكور**، ص ص: 686–687.

2 في كتابه: **شرح المفصّل**، I، 26، وانظر كذلك: عاشور، ص: 686.

فالاسم العَلَم إذا تجاوز حدود العلامة / العالَم الذي كان ملتصقاً به على ما نذهب إليه، ارتقى إلى مستوى الرّمز فأصبح صالحاً لكلّ مسمّى تصدق عليه صفات العلامة الأصليّة.

وممّا يجدر تسجيله أنّ الأسماء الأعلام ليست لازمة للنّصّ الأدبيّ فقد تحضر فيه: تقلّ وتكثر فيصنع الكلام عوالمه الخاصّة من عوالمها العامّة، وقد تغيب تماماً فيخلق الكلام عوامله من أسماء الجنس وغيرها من الأسماء وسائر أقسام الكلام التي تتعلّق بها موضوعاته. ذلك أنّ الأسماء الأعلام عوالم مخصوصة أكثر من كونها علامات مقيّدة مشروطة.

وإن كانت الأعلام متساوية في صلاحيّة التّسمية في الأصل اللّغويّ وفي الواقع، فهي ليست متساوية الأهمّية في النّصوص، ولا يمكن تبيّن درجات الأهمّية بينها إلاّ بتبويبها وتصنيفها مجموعات بحسب ما بينها من مناسبات وما تخضع له من قيود عمل في المباني والمعاني.

فلا شكّ –مثلاً– في أنّ أسماء النّساء في الأصل تتساوى في صلاحيّة التّسمية مهما كانت شائعة أو غير شائعة، معروفة أو غير معروفة، ولا سيّما بالنّسبة إلى مَن يستعملها ويصرف همّته إلى المسمّى دون الاسم. فـ«هند» و«نعم» و«رباب» و«ليلى» وغيرهنّ، هنّ من النّساء اللاتي تغزّل بهنّ عمر بن أبي ربيعة، ولم يكن اختلاف الاسم بمُحْدِث عنده اختلافاً في الموقف فعمر لا ينتقل من واحدة إلى أخرى بدافع الاسم بل كان رائده قوله [الطّويل]:

سَلاَمٌ عَلَيْهَا مَا أَحَبَّتْ سَلاَمَنَــــا * فَإِنْ كَرِهَتْهُ فَالسَّلاَمُ عَلَى أُخْــرَى[1]

والأمر كذلك بالنّسبة إلى من عشقوا امرأة واحدة من العذريّين، فمَن أحبّ «بثينة» أحبّ المُسَمّى، ومن أحبّ «ليلى» أحبّ المسمّى، ومن أحبّ «عزّة» أحبّ المسمّى، ومن أحبّ «لبنى» أحبّ المسمّى.

يقول يوسف الثّالث (778–820 هـ) وهو شاعر ملك من شعراء نهاية الأندلس [الطّويل][2]:

---

1 **الدّيوان**. دار صادر – دار بيروت، 1961، ص: 207، بيت يتيم.

2 **ديوان ملك غرناطة يوسف الثّالث**. تحقيق: عبد الله كنّون، ط. 2، القاهرة، 1965، مستهلّ قصيدة تقع في 15 بيتاً.

لئِنْ أبْكَرُوا عَهْداً تَقَادَمَ أَوْ رَسْمَـــا ۞ فَلاَ سَعِدَتْ سُعْدَى وَلاَ سَالَمَتْ سَلْمَى
وَإنْ أقْسَمُوا أنَّ العُهُودَ تُنوسِيَـــتْ ۞ فَلاَ أجْزَلَتْ لِلْوَصْلِ حَظًّا وَلاَ قِسْمَـــا
وَلاَ بَلَغَتْ نَفْسٌ بِلُبْنَى لُبَانَـــةً ۞ وَلاَ أسْعَفَتْ لَيْلَى وَلاَ أنْعَمَتْ نُعْـمَى
أسَامِ تَزِيدُ العَاشِقِينَ تَحَيُّـــرًا ۞ قَدِ اتَّفَقَتْ مَعْنًى كَمَا اخْتَلَفَتْ اسْمَـا
وَهَلْ هَذِهِ الأَسْمَاءُ إلاَّ إشَـــارَةٌ ۞ لِمُسْتَفْهِمٍ فِي شَأْنِهَا يُحْسِنُ الفَهْمَـا؟!

نقول في اطمئنان إنّ الأسماء تتساوى في الأصل في صلاحيّة التّسمية. لكنّ لها شأناً آخر في النّصوص الأدبيّة. فهي -حتّى في أبيات يوسف الثّالث هذه- ليست مجرّد أسماء مختلفة لمعنى واحد كما زعم الشّاعر بل هي ذات طاقات دلاليّة كامنة. منها ما يُشتقّ من بناها الصّوتيّة كما حصل للشّاعر عن طريق الجناس في هذه الأبيات، استناداً إلى معانيها المعجميّة:

سَعِدَتْ - سُعْدَى
سَالَمَتْ - سَلْمَى
بَلَغَتْ نَفْسٌ بِلُبْنَى - لُبَانَةً
أنْعَمَتْ - نُعْمَى

بل حتّى قوله: «أسْعَفَتْ لَيْلَى» يتضمّن توليداً ومعنى جديداً، لأنّ «ليلى» من معانيها في الأصل النّشوة المنعشة، إذن المادّة المسعفة، ولذلك قال حيث أراد المقابلة: «وَلاَ أسْعَفَتْ لَيْلَى».

من الواضح أنّ الشّاعر قصد تأكيد غموض المرأة. والضّمير في شأنها يعود على المرأة، والإشارة إلى عدم كفاية الأسماء مهما بلغت من إيحاء في إزالة هذا الغموض. لكنّه بَيَّنَ في الوقت ذاته وبصفة غير مباشرة أنّ من حيل الشّعراء اللّعب بالكلمات واشتقاق الدّوالّ من المدلولات وتبرير العلاقة بين الأسماء والمسمّيات.

الاسم العَلَم قد يوظّف إذن في النّصّ الشّعريّ توظيفاً جماليًّا لا بمجرّد أن يقول الشّاعر في الغزل مثلاً إنّه أحبّ فلانة كما أحبّ اسمها، ولا لأنّ من الأسماء ما يحبّ وما لا يحبّ، وإنّما لأنّ المسمّى بصفاته وسلوكه ومواقفه قد يعطف عليه المحبّين فيحبّونه ويحبّون اسمه فكأنّه هو الذي يسحب الجمال على الاسم الذي هو اسمه، لكنّ القاعدة في كلّ ذلك تبقى على تقدير أنّه «ما كلّ نابع ماء، ولا كلّ سقف سماء، ولا كلّ بيت بيت الله، ولا كلّ محمّد رسول الله».

ومحبّة الاسم لا تعني محبّة كلّ مَنْ تسمّى به طبعاً، وإنّما تعني في الحقيقة محبّة المسمّى الذي يحمل ذلك الاسم، وإلاّ كان المجنون في قوله:

أُحِبُّ مِنَ الأَسْمَاءِ ما وَافَقَ اسْمَهَـــــا ٭ أَوْ أَشْبَهَهُ أَوْ كَانَ مِنْهُ مُدَانِيـــــــا[1]

مُحبًّا لجميع النّساء اللاّتي يحملن اسم ليلى، وهذا في وضعيّته محال.

بل قد تشترك كثير من المعشوقات في الاسم على أنّ المبتلى بعشقهنّ إن جاز أن يكون واحداً فلا بدعوى أنّهنّ جميعاً يحملن اسم ليلى، وإذا كان العاشقون المتعلّقون بهنّ على عددهنّ فإنّ كلّ واحد منهم، «يغنّي على ليلاه»، هاهنا يصبح اسم ليلى رمزاً للمرأة المعشوقة مطلقاً.

ويستحيل كذلك أن تكون «سعاد»، سبب الإسعاد بلا منازع ولا «نعم» سبب الإنعام، ولا «ليلى» النّشوة المنعشة، ولا الخمرة المنشّطة، ولا الليلة الشّديدة الظّلمة، وجميع هذه المعاني من معانيها، وإنّما يستغلّ الشّاعر التّقارب بين ما يوحي به الاسم من معنى والصّفات التي يتّصف بها المسمّى فيصنع من ذلك شعراً كما فعل عمر في قوله [الطّويل][2]:

أَفِي غَيْبَتِي عَنْكُمْ لَيَالٍ مَرِضْتُهَـــــا ٭ تَزِيدِينَنِي، لَيْلَى، عَلَى مَرَضِي جُهْدَا؟

فليلى هنا عَلَم منادى، ولكنّ فيه إن شئنا تورية بمعنى اللّيلة الشّديدة الظّلمة، فهي ملومة لأنّها كأنّها تزيده ليلة مرض لا لشيء إلاّ لأنّ اسمها ليلى. وفي هذا البيت -إن شئنا- مقابلة كذلك بمعنى المسعفة، فبينما كان ينتظر أن تكون ليلى ممرّضة مسعفة انقلبت فأصبحت مضاعِفة لمرضه، بحقّه مجحفة، بحيث قامت بعكس ما تدلّ عليه تسميتها.

والاسم العَلَم في الكلام يوظّف توظيفاً عامّا في غير إطار جدول أو تناصّ أو سياق، فتكون له قيمة جماليّة وتأثيريّة جزئيّة لا تتجاوز حدود الجملة، إلاّ أنّها ذات أهمّية في توجيه المعاني في الكلام وفي الكشف عن خصائص أسلوبه الشّاعر في تعامله مع الاسم العَلَم واستغلاله طاقاته الكامنة في التّعبير والتّفكير.

من ذلك توظيف الاسم العَلَم بالتّصرّف في بنيته لأداء معان دقيقة أو لتحصيل بنية صوتيّة إيقاعيّة دلاليّة منسجمة إذن، لمراعاة وزن عروضيّ

---

1 الدّيوان، تقديم وشرح: مجيد طراد، عالم الكتب، بيروت، 1996، ص: 229، 38.

2 ديوان عمر، ص: 95.

أو لتحاشي التّكرار أو لتجنّب البنية الصّوتيّة المعقّدة وإن كانت مشهورة فيكون اللّجوء إلى بنية أقلّ شهرة لأنّها أخفّ وقعاً صوتيًّا كما يكون التّصرّف في بنية الاسم العَلَم من باب التّرخيم المجرّد.

وقد يكون التّصرّف في بنية الاسم بجمعه إذا كان لا يَرد في الاستعمال إلاّ مفرداً، أو تأنيثه إذا كان في الاستعمال مذكّراً، أو تصغيره إذا كان لا يستعمل مصغّراً، أو تحريره من التّصغير إذا كان لا يستعمل إلاّ مصغّراً... كلّ ذلك لإفادة جزئيّة معنويّة ومثال ذلك اسم «بثينة» فأصله اللّغويّ «بَثْنَة»، وبتصغيرها سمّيت «بُثَيْنَة». فالتّصغير هو الأصل في الاستعمال وإن لم يكن الأصل في اللّغة. فيكون انتقال من صيغة «بثينة» إلى صيغة «بثنة» أحياناً من باب إحيائه المعنى اللّغويّ وجمعه بين تسمية الحبيبة ونعتها بالصّفة الأصليّة المحبّبة، كما يكون من باب التّنويع وتجنّب التّكرار أو لمراعاة الوزن أو لمجرّد التّرخيم في تسميتها «بُثَيْنَ» أو «بَثْنَ»[1].

ومن وجوه توظيف الاسم العَلَم ما يعمد إليه بعض الشّعراء من التّورية بالاسم العلَم للجمع في المسمّى بين معنى العلميّة والجنسيّة، كما في مناجاة أحمد شوقي روحَ حافظ إبراهيم في المرثية التي خصّه بها [الكامل]:

يَا حَافِظَ الفُصْحَى وَحَارِسَ مَجْدِهَا * وَإِمَامَ مَنْ نَجَلَتْ مِنَ البُلَغَاءِ[2]

ومن ذلك أيضاً تنويع الشّاعر الاسم العَلَم للمسمّى الواحد عدولاً عن الاسم الحديث المستعمل إلى الاسم القديم المهمل أو لاستساغة أصوات الاسم غير المنتظر وعدم استساغة أصوات الاسم المألوف.

وقد يجمع الشّاعر بين وسيلتي العَلَمِيّة والإضافة في تعريف الاسم الواحد. ولهذا التّوظيف دور توسيع الدّلالة من تعيين المسمّى المباشر إلى شمول خصائص المسمّى. هذا التّكثيف الدّاليّ يفيد ما يفيده الإتْباع في النّعت الذي يُؤتَى به لإبراز

---

1 كما في قوله [الطّويل]:

تَذَكَّرَ أُنْسًا مِنْ بُثَيْنَةَ ذَا القَلْبِ * وَبَثْنَةُ ذِكْرَاهَا لِذِي شَجَنٍ نَصْبُ

أو قوله [الطّويل]:

بُثَيْنَةُ قَالَتْ: يَا جَمِيلُ أَرْبَتَنِي * فَقُلْتُ: كِلاَنَا يَا بُثَيْنُ مُرِيبُ

ديوان جميل بثينة، شرح: عبد الحميد زراقط، دار الهلال، بيروت، 1989، مطلع بائيّتين، ص ص: 31-33.

2 **الشّوقيّات**، III، 22، 39.

الصّفة أو للتّشبيه وفي البدل الذي يُؤتَى به لبيان الأصل. مثال معنى النّعت الذي يَأتي للتّشبيه أن يطلق الشّاعر على ممدوحه صفة «حاتم الملوك»، وهو يتّجه إلى تشبيه ممدوحه في الملوك بحاتم الطّائيّ في الكرماء[1].

لكنّ للاسم العَلَم وجوهاً من التّوظيف خاصّة تتجلّى بأكثر وضوحاً في إطار النّصوص التي تُستخدم فيها ولا تستكمل النّظريّة بشأنها إلاّ بوصفها، بعضها يرجع إلى قانون الاستبدال بناء على السّجلّ اللّغويّ الذي تنتمي إليه وإلى قانون الاختيار بناءً على وضعها الأصليّ، وهذا نُسميّه توظيفاً جدوليًّا، وبعضها مرتبط بتوزيع الأعلام في النّصّ وترتيبها والقرابات التي تكون بينها وحظّها من الدّخول في نظام إيقاعيّ بجلب النّظر إليها. وهذا في اصطلاحنا توظيف سياقيّ، وبعضها الآخر يخصّ أعلام الإيحاء التي تكون على صلة بمثيلاتها في نصوص أخرى وهذا توظيف تناصّيّ.

وقد اخترنا لبيان ذلك قصيدة قديمة حافلة بالأسماء الأعلام ليس من برنامجنا تحليلها[2] بل تحليل خصائص توظيف الاسم العَلَم فيها، هدفنا النّظر إليها من هذه الزّاوية الدّقيقة.

القصيدة المعنيّة هي نونيّة أبي البقاء الرّنديّ (601–684 هـ)، وهو صالح ابن شريف، وسنعتمد نصّ القصيدة برواية المقّريّ في كتابه **«أزهار الرّياض في أخبار عياض»** [البسيط][3]:

---

1 لمزيد من التّفاصيل راجع خصائص الأسلوب في «الشّوقيّات»، في الصّفحات المذكورة وفي ص ص: 384–386.

2 خصّ محمّد مفتاح هذه القصيدة بشرح نشره في كتاب عنوانه: **في سيماء الشّعر القديم – دراسة نظريّة وتطبيقيّة**، الدّار البيضاء، 1982، نبّهنا إليه زميلنا وصديقنا حافظ قويعة مشكوراً عندما استمع إلى تحليلنا هذا. وقد وَسَم محمّد مفتاح عمله بالمحاولة الدّاخلة ضمن القراءة المتعدّدة وقال: "اخترت قصيدة أبي البقاء الرّنديّ «النّونيّة» لتحقيق نيّاتي ولتطبيق عناصر «نظريّة» نحتها ممّا ورد عند بعض النّقّاد العرب القدامى من مبادئ (ص: 5)، وقد جاء شرحه خطّيًّا مفكّكاً، لئن توفّر على بعض الفوائد ففيه مجازفات وانطباعات.

3 الرّباط، 1978، ج. 1، ص ص: 47–50. وفي رواية القصيدة اختلافات في بعض الكلمات وعدد الأبيات، وفي معان جزئيّة وموضوعات. وقد اعتمدنا نصّ القصيدة برواية المقّريّ لأنّه فطن إلى ما اعتراها من أخذ وردّ حيث قال بعد أن أوردها في **نفح الطّيب**: "وقد سقط منها البيت الثّامن والعشرون: ما اعتمدته منها نقلته من خطّ مَنْ يُوثَق به على ما كتبته"، **نفح الطّيب**، دار صادر، بيروت، 1988، ج. IV، ص ص: 486–489.

1. لِكُلِّ شَيْءٍ إِذَا مَا تَمَّ نُقْصَانُ * فَلاَ يُغَرَّ بِطِيبِ العَيْشِ إِنْسَانُ

هِيَ الأُمُورُ كَمَا شَاهَدْتَهَا دُوَلٌ * مَنْ سَرَّهُ زَمَنٌ سَاءَتْهُ أَزْمَانُ

وَهَذِهِ الدَّارُ لاَ تُبْقِي عَلَى أَحَدٍ * وَلاَ يَدُومُ عَلَى حَالٍ لَهَا شَانُ

يُمَزِّقُ الدَّهْرُ حَتْماً كُلَّ سَابِغَةٍ * إِذَا نَبَتْ مَشْرَفِيَّاتٌ وَخُرْصَانُ

5. وَيَنْتَضِي كُلَّ سَيْفٍ لِلْفَنَاءِ وَلَوْ * كَانَ ابْنَ ذِي يَزَنٍ وَالغِمْدَ غُمْدَانُ

أَيْنَ المُلُوكُ ذَوُو التِّيجَانِ مِنْ يَمَنٍ * وَأَيْنَ مِنْهُمْ أَكَالِيلٌ وَتِيجَانُ

وَأَيْنَ مَا شَادَهُ شَدَّادُ فِي إِرَمٍ * وَأَيْنَ مَا سَاسَهُ فِي الفُرْسِ سَاسَانُ

وَأَيْنَ مَا حَازَهُ قَارُونُ مِنْ ذَهَبٍ * وَأَيْنَ عَادٌ وَشَدَّادٌ وَقَحْطَانُ

أَتَى عَلَى الكُلِّ أَمْرٌ لاَ مَرَدَّ لَهُ * حَتَّى قَضَوْا فَكَأَنَّ القَوْمَ مَا كَانُوا

10. وَصَارَ مَا كَانَ مِنْ مُلْكٍ وَمِنْ مَلِكٍ * كَمَا حَكَى عَنْ خَيَالِ الطَّيْفِ وَسْنَانُ

دَارَ الزَّمَانُ عَلَى دَارَا وَقَاتَلَهُ * وَأَمَّ كِسْرَى فَمَا آوَاهُ إِيوَانُ

كَأَنَّمَا الصَّعْبُ لَمْ يَسْهُلْ لَهُ سَبَبٌ * يَوْماً وَلاَ مَلَكَ الدُّنْيَا سُلَيْمَانُ

فَجَائِعُ الدَّهْرِ أَنْوَاعٌ مُنَوَّعَةٌ * وَلِلزَّمَانِ مَسَرَّاتٌ وَأَحْزَانُ

وَلِلْحَوَادِثِ سُلْوَانٌ يُهَوِّنُهَا * ومَا لِمَا حَلَّ بِالإِسْلاَمِ سُلْوَانُ

15. دَهَى الجَزِيرَةَ أَمْرٌ لاَ عَزَاءَ لَهُ * هَوَى لَهُ أُحُدٌ وَانْهَدَّ ثَهْلاَنُ

أَصَابَهَا العَيْنُ فِي الإِسْلاَمِ فَارْتُزِئَتْ * حَتَّى خَلَتْ مِنْهُ أَقْطَارٌ وَبُلْدَانُ

فَاسْأَلْ بَلَنْسِيَةً مَا شَأْنُ مُرْسِيَةٍ * وَأَيْنَ شَاطِبَةٌ أَمْ أَيْنَ جَيَّانُ

وَأَيْنَ قُرْطُبَةٌ دَارُ العُلُومِ فَكَمْ * مِنْ عَالِمٍ قَدْ سَمَا فِيهَا لَهُ شَانُ

وَأَيْنَ حِمْصٌ وَمَا تَحْوِيهِ مِنْ نُزَهٍ * وَنَهْرُهَا العَذْبُ فَيَّاضٌ وَمَلآنُ

20. قَوَاعِدُكُنَّ أَرْكَانَ البِلاَدِ فَمَا * عَسَى البَقَاءُ إِذَا لَمْ تَبْقَ أَرْكَانُ

تَبْكِي الحَنِيفِيَّةُ البَيْضَاءُ مِنْ أَسَفٍ * كَمَا بَكَى لِفِرَاقِ الإِلْفِ هَيْمَانُ

عَلَى دِيَارٍ مِنَ الإِسْلاَمِ خَالِيَةٍ * قَدْ أَسْلَمَتْ وَلَهَا بِالكُفْرِ عِمْرَانُ

حَيْثُ المَسَاجِدُ قَدْ صَارَتْ كَنَائِسَ مَا * فِيهِنَّ إِلاَّ نَوَاقِيسٌ وَصُلْبَانُ

حَتَّى المَحَارِيبُ تَبْكِي وَهْيَ جَامِدَةٌ * حَتَّى المَنَابِرُ تَرْثِي وَهْيَ عِيدَانُ

25. يَا غَافِلاً وَلَهُ فِي الدَّهْرِ مَوْعِظَةٌ * إِنْ كُنْتَ فِي سِنَةٍ فَالدَّهْرُ يَقْظَانُ

وَمَاشِياً مَرِحاً يُلْهِيهِ مَوْطِنُهُ * أَبَعْدَ حِمْص تَغُرُّ المَرْءَ أَوْطَانُ

تِلْكَ المُصِيبَةُ أَنْسَتْ مَا تَقَدَّمَهَا * وَمَا لَهَا مَعَ طُولِ الدَّهْرِ نِسْيَانُ

يَا أَيُّهَا المَلِكُ البَيْضَاءُ رَايَتُهُ * أَدْرِكْ بِسَيْفِكَ أَهْلَ الكُفْرِ لاَ كَانُوا

يَا رَاكِبِينَ عِتَاقَ الخَيْلِ ضَامِرَةً * كَأَنَّهَا فِي مَجَالِ السَّبْقِ عِقْبَانُ

30. وَحَامِلِينَ سُيُوفَ الهِنْدِ مُرْهَفَـــــةً * كَأَنَّهَا فِي ظَلَامِ النَّقْعِ نِيـــــرَانُ
وَرَاتِعِينَ وَرَاءَ البَحْرِ فِي دَعَـــــةٍ * لَهُمْ بِأَوْطَانِهِمْ عِزٌّ وَسُلْطَـــــانُ
أَعِنْدَكُمْ نَبَأٌ مِنْ أَهْلِ أَنْدَلُـــــسٍ * فَقَدْ سَرَى بِحَدِيثِ القَوْمِ رُكْبَـــانُ
كَمْ يَسْتَغِيثُ بَنُو المُسْتَضْعَفِينَ وَهُـــمْ * أَسْرَى وَقَتْلَى فَمَا يَهْتَزُّ إِنْسَـــانُ
مَاذَا التَّقَاطُعُ فِي الإِسْلَامِ بَيْنَكُـــمُ * وَأَنْتُمُ يَا عِبَادَ اللهِ إِخْـــــوَانُ
35. أَلاَ نُفُوسٌ أَبِيَّاتٌ لَهَا هِمَـــــمٌ * أَمَا عَلَى الخَيْرِ أَنْصَارٌ وَأَعْـــوَانُ
يَا مَنْ لِذِلَّةِ قَوْمٍ بَعْدَ عِزِّهِـــــمِ * أَحَالَ حَالَهُمُ كُفْرٌ وَطُغْيَـــــانُ
بِالأَمْسِ كَانُوا مُلُوكاً فِي مَنَازِلِهِـــمْ * وَاليَوْمَ هُمْ فِي بِلَادِ الكُفْرِ عُبْـــدَانُ
فَلَوْ تَرَاهُمْ حَيَارَى لاَ دَلِيلَ لَهُـــمْ * عَلَيْهِمُ مِنْ ثِيَابِ الذُّلِّ أَلْـــوَانُ
وَلَوْ رَأَيْتَ بُكَاهُمْ عِنْدَ بَيْعِهِـــــمِ * لَهَالَكَ الأَمْرُ وَاسْتَهْوَتْكَ أَحْـــزَانُ
40. يَا رُبَّ أُمٍّ وَطِفْلٍ حِيلَ بَيْنَهُمَـــا * كَمَا تُفَرَّقُ أَرْوَاحٌ وَأَبْـــــدَانُ
وَطِفْلَةٍ مَا رَأَتْهَا الشَّمْسُ إِذْ بَـــرَزَتْ * كَأَنَّمَا هِيَ يَاقُوتٌ وَمَرْجَـــــانُ
يَقُودُهَا العِلْجُ لِلْمَكْرُوهِ مُكْرَهَـــــةً * وَالعَيْنُ بَاكِيَةٌ وَالقَلْبُ حَيْـــرَانُ
لِمِثْلِ هَذَا يَذُوبُ القَلْبُ مِنْ كَمَـــدٍ * إِنْ كَانَ فِي القَلْبِ إِسْلَامٌ وَإِيمَـــانُ

ا. التّوظيف الجدوليّ

نتناول فيه كلّ صنف من صنفَي أسماء الأعلام على حدة، ونعني بالتّوظيف الجدوليّ التّوظيف الذي يرتكز على الاستبدال والاختيار. ونحقّق فيه بالنّظر إلى الأسماء الأعلام من زاويتين اثنتين متقاطعتين:

- الاستبدال —بناءً على السّجلّ اللّغويّ— ذلك أنّ السّجلّ اللّغويّ يرجع إليه كلُّ صنف من الأعلام المختارة فيكشف عن دلالاتها الأصليّة على المكان (أعلام المكان) أو الزّمان (أعلام الأشخاص: أفراداً أو جماعات).
- الاختيار بناءً على الوضع الأصليّ: إذ الوضع الأصليّ يعيّن دلالاتها الأولى ويساعد على تبيّن طاقاتها الإخباريّة أو الإيحائيّة المنتظرة في النّصّ المدروس، باعتبارها جزءاً من موضوع النّصّ أو مرجعه أو أجنبيّة عنه.

تصنيف الأسماء الأعلام الموظّفة في قصيدة الرّنديّ

الأعلام في اللّغة / الأعلام في القصيدة	أعلام المكان (قيود المكان)	أعلام الأشخاص (قيود الزّمان)
أعلام الإخبار	الجزيرة، بلنسية، مرسية، شاطبة، جيّان، قرطبة، حمص. (= إشبيليا) × 2، أندلس	(لا شيء)
أعلام الإيحاء	غمدان، يمن، إرَم، أحد، ثهلان، الهند	ذو يزن، شدّاد، [إرَم]، ساسان، قارون، عاد، قحطان، دارا. كسرى، سليمان، الفرس.

يبيّن الجدول أنّ النّصّ توفّر على أعلام مكان تؤدّي، بدرجة أولى، وظيفة إخباريّة، ذلك أنها تحدّد الإطار المكانيّ الذي كان مسرحاً للأحداث الأليمة، فإذا المسرح المعنيّ هو الجزيرة (ب 15) أو الأندلس (ب 32). وقد ركّز الشّاعر على مدن معيّنة في هذا المجال الواسع هي: بَلَنْسِيَة، ومرسية، وشاطبة في شرقيّ الأندلس، وجيّان وقرطبة في وسطها، وحمص (= إشبيليا) في غربها. وإذا الأحداث قد عصفت بكيان البلاد عموماً واستهدفت —في جملة ما استهدفته— مدينة قرطبة أمّ القرى، فنفهم أنّ الفتنة زعزعت مركز الدّولة، وأنّ الشّاعر اختار الحديث عن تلك المدن التي ذكرها مع قرطبة دون سواها لا لشيء إلاّ لأنّ القدر اختارها للمصيبة فامتحنها بالسّقوط أو الخراب. على أنّ هذه المدن فيما نعلم هي أكثر تضرّراً بالفتنة فضلاً عن أنّ اندثار المدن المذكورة أدّى إلى انحسار رقعة الإسلام بالأندلس وانحصار الوجود العربيّ الإسلاميّ في السّاحل الجنوبيّ الشّرقيّ المحدود.

والشّاعر لم يستقص أسماء البلدان التي حلّت بها النّكبة لأنّه ليس بصدد درس في الجغرافيا أو التّاريخ، ولا هو متفرّغ لإعداد تقرير علميّ في تفاصيل النّكبة، هو شاعر لا تهمّه من سلسلة الأحداث إلاّ بعض حلقاتها.

وإذا وضعنا هذه النّماذج من أعلام المكان المذكورة في ميزان التّلقّي تبيّنّا أنّها أعلام ينتظرها القارئ هي ومثيلاتها من المدن الأندلسيّة ويتوقّعها لأنّ موضوع النّصّ لا يخرج عن حدود الأندلس. فذكر هذه الأعلام

في النّصّ -دون أن يتحوّل إلى خطاب علميّ- عيّن الإطار العلميّ وقيّد النّصّ بالواقع الذي استلهم منه.

لكنّنا -من موقع التّلقّي أيضاً- نتساءل لماذا لم يذكر الشّاعر ولو عَلَماً واحداً من أعلام الزّمان يخبر به عن عوامل الأحداث؟ لماذا قيّد المكان ولم يربط مأساة الأندلس بأيّ شخص والحال أنّه ربط مآسي الشّرق التي استلهمها في قصيدته بأعيان مخصوصين؟

ليست هذه الحيرة نابعة من استغرابنا أن يكون الشّاعر تصرّف على غير وجه المألوف أو المنتظر، وإنّما هي نابعة من شعورنا بأنّنا لو وجدنا في القصيدة أعلام أشخاص قصد بها الإخبار، ما كنّا لننكرها في موضوع يتعلّق بفتن وحروب لها أسبابها ومسبّباتها وعواملها من النّاس وأعوانها.

الحاصل أنّ القصيدة خلت من أعلام الأشخاص التي تؤدّي وظيفة الإخبار والتي من شأنها أن تقيّد الأحداث المسوقة في النّصّ بأمكنة معيّنة وتحمّل المسؤوليّة في هذه الأحداث أشخاصاً معروفين، فليس في النّصّ تهمة ولا إدانة لمن تسبّبوا في نكبة الأندلس من القادة والملوك. فكأنّ المسؤول الوحيد عن ذلك هو القضاء والقدر. أليس هذا هو معنى قوله:

ب 9. أَتَى عَلَى الكُلِّ أَمْرٌ لاَ مَرَدَّ لَهُ؟

وكذلك قوله:
ب 15. دَهَى الجَزِيرَةَ أَمْرٌ لاَ عَزَاءَ لَهُ؟

ذلك هو، وهو من المعاني الجزئيّة التي سيطرت شيئاً فشيئاً على آراء المسلمين ومواقفهم من نكبات الأندلس المتلاحقة وتكاملت فكوّنت العبارة الجامعة المستلهمة من نصّ القرآن «لاَ غَالِبَ إلاّ اللهُ»[1] وقد نقشوا هذه العبارة نهاية الأندلس في بعض أصناف العمارة وما زالت إلى اليوم آثارها ظاهرة للعيان فيما بقي من بنيان.

---

1 ولا سيّما من قوله تعالى: ﴿إنْ يَنْصُرْكُمُ اللهُ فَلاَ غَالِبَ لَكُمْ﴾، آل عمران، 160، وقوله: ﴿وقال لاَ غَالِبَ لَكُمْ اليَوْمَ مِنَ النَّاسِ﴾، الأنفال، 48، ومن قوله: ﴿وَاللهُ غَالِبٌ عَلَى أَمْرِهِ وَلَكِن أَكْثَرَ النَّاسِ لاَ يَعْلَمُونَ﴾، يوسف، 21.

II. التّوظيف السّياقيّ

يشمل درسنا لتوظيف الأعلام في السّياق أعلام الإخبار وأعلام الإيحاء جميعاً، لأنّها تتفاعل في السّياق بعضها مع بعض كما تتفاعل مع سائر الظّواهر اللّغويّة الموظّفة في بناء النّصّ بصرف النّظر عن وضعها الأوّل. وتتجلّى لنا مظاهر تفاعلها وأثرها في نحت أسلوبيّة النّصّ من خلال مداخل عديدة أهمّها:

1. التّوزيع والتّرتيب

ونحصر فوائدهما في الملاحظات التّالية علماً بأنّ أعلام المكان والزّمان في توزيعها وترتيبها تُقَدِّم صورة عن الكيان الذي يحدّانه في ازدهاره واندثاره.

أ. زرع الشّاعر موضوعاً طريفاً في غرض تقليديٍّ العنوان إشكاليٍّ المحتوى، ذلك أنّ الشّاعر جاء بالتّفجّع على الأوطان مزروعاً في غرض «رثاء» البلدان. فلئن كانت عبارة «رثاء البلدان» تراثيّة فإنّها مبنيّة على المجاز لأنّ الرّثاء عادةً ما يكون للأعيان المفقودين لا للأماكن المندثرة. ولئن كان التّفجّع على الأوطان يجري في القصائد المصطبغة بصبغة المراثي فإنّه يأتي في المدائح وقصائد الوصف وغيرها أيضاً، وقلّما استقلّ بذاته فشكّل غرضاً شعريًّا قائم الذّات. وفي مثل نصّ أبي البقاء الرّنديّ هذا، يبسط مشكل الموضوع والغرض والحدّ الفاصل بينهما والعناصر المميّزة لكلّ منهما، وفي مثله يجد هذا المشكل حلّه أيضاً لأنّ المعنيّ بالفقد في هذه القصيدة ليس الإنسان المفرد ولا المكان المجرّد، وإنّما هو الكيان الجامع المستهدف بتقلّب الحدثان ضحيّة فجائع الزّمان ومصائب المكان. وهذا الكيان المفقود تُجَلّي صورتَه أسماءُ الأعلام الموظّفة في النّصّ بجميع أنواعها.

ب. وقد مررنا في النّصّ بأربعة أقسام تختلف في الحجم والوضعيّة، يطرق أوّلها الإنسان ويعالج آخرها الكيان. الأوّل على أنّه منطلق الأزمة، والأخير على أنّه غايتها ونهاية المأساة. وبين هذين القسمين استعراض في قسمين لفجائع الزّمان أوّلاً، فلمصائب المكان ثانيا، وبيان تسلسل العامّ المشترك والخاصّ المميّز، وتأكيد لارتقاء الحدث الخاصّ المميّز إلى مرتبة المصائب الكونيّة باعتباره يحوّل الفاجعة الواقعة إلى أزمة وجوديّة ومأساة كيانيّة، على ما يتّضح من تفصيل أقسام القصيدة وعناصرها في المسلسل التّالي:

الأقسام	الأبيات	المحور
I	1 – 5	قدر الإنسان، تقلّب الحدثان
II	6 – 14	فجائع الزّمان
	1) 6 – 12	صور من فجائع العهد القديم
	2) 13 – 14	فجائع الإسلام على وجه الدّهر
III	15 – 32	مصائب المكان
	1) 15 – 20	نكبة الأندلس
	2) 21 – 24	خسارة الإسلام
	3) 25 – 29	غفلة مسلمي الأندلس
	4) 28 – 32	غفلة مسلمي الغرب والشّرق
IV	33 – 43	مأساة الكيان

فكيف حلّت الأسماء الأعلام في هذه الأقسام؟

ج. استخدم الشّاعر في قصيدته 24 اسماً عَلَماً كرّر منها اثنين فإذا الاستعمالات تصل إلى 26.

واللاّفت للنظر أنّه جمّعها في قسمَي فجائع الزّمان ومصائب المكان، فلم يرد منها خارج هذين القسمين إلاّ خمسة أسماء خروجاً يدعم أسلوب التّجميع ويؤكّده، فذِكْرُه لـ«ذي يزن» و«غمدان» في آخر القسم الأوّل كان في بيت التّخلّص إلى القسم الثّاني، هو بمثابة فاتحة السّلسلة وبداية القائمة فيها من الفصل بين القسمين بقدر ما فيها من الوصل، وذِكْرُه «حمص» (إشبيليا) في البيت 26 عَوْدٌ على بَدْء لأنّ حمصاً ذُكِرَت من قبل، وإنّما خصّت في القسم الثّالث بالإعادة لأنّه المدينة الوحيدة المذكورة من غربيّ الأندلس، والمصيبة فيها كانت من أعظم المصائب، فالتّذكير بحمص تذكير بأمّ المصائب وتأصيل للمأساة. أمّا ذِكر «الهند» في البيت 29 فكان في عبارة جاهزة هي «سيوف الهند»، ولا يخلو استعمالها من قيمة إيحائيّة لا ترجع إلى ما فيها من كناية عن أجود السّيوف بذكر مصدر السّيوف الجيّدة في القديم، بل هي ترجع إلى أنّها عبارة واردة في خطاب «مسلمي الشّرق» حيث وصفهم بأبرز صفة يتحلّى بها المحارب منهم. أمّا ذِكْرُه «أندلس» في البيت 32 فعلى أنّها كلمة جامعة للبلدان الأندلسيّة المذكورة في النّصّ من ناحية، وللمصائب التي حلّت بها جميعاً من ناحية ثانية، ولأنّ «الأندلس» عَلَم دخل معناه في النّصّ

مبهماً بكلمة «الجزيرة» في البيت 15 وخرج بيّناً جليًّا، أو هو دخل جغرافيًّا وتاريخيًّا وخرج عَلَماً دالاً على كيان إنسانيّ مندثر، هو الفردوس المفقود، أهّلته قصيدة الرّنديّ لمنزلة «إرَم» وقدّمته بديلاً منها في الدّلالة على كلّ كيان عزيز مفقود بمقتضى ما لحقَ رمز «إرَم» وأمثاله من الابتذال من جرّاء كثرة الاستعمال.

د. مِن الواضح إذن أنّ أعلام المكان التي للإخبار تبدأ باسْم عَلَم شامل لإسبانيا الإسلاميّة (الجزيرة)، وذلك في أوّل بيت من قسم مصيبة المكان (ب 15) وتختم باسْم عَلَم آخر شامل لها (أندلس)، وذلك في آخر بيت من القسم المذكور (ب 32). والجدير بالملاحظة أنّ سائر الأعلام المتعلّقة بالأندلس وردت محصورة بين اسمي (الجزيرة) و(الأندلس) ومرتّبة كالتّالي: أعلام شرقيّ البلاد: «بَلَنْسية» و«مرسية» و«شاطبة» فأعلام وسطها: «جيّان» و«قرطبة» فعَلَمٌ في غربها: «حمص» (= إشبيليا).

وفي هذا «المنطق» من التّوزيع والتّرتيب إيحاء بأنّ الأزمة المعنيّة أزمة كيان تتجاوز الإنسان والمكان، وأنّ المصيبة كونيّة لا حادث عابر له قانون المعنى من معاني الرّثاء الاجتماعيّة، وأنّ النّصّ رغم ما فيه من تفصيل يقوم على التّأصيل، وإلى جانب ما فيه من وصف يتأسّس على التّأمّل فيما حلّ بالإسلام و«ما لما حلّ بالإسلام سلوان».

2. التّقريب

وممّا جلب أعلام المكان التي استعملت أوّلاً للإخبار، إلى حظيرة الإيحاء في مستوى ثان مطابقتها في النّصّ بأعلام المكان التي لم يكن الحديث يقتضي ذكرها لأنّ الموضوع لا يتعلّق بها أساساً، فلمّا ذَكَرَ منها ما ذَكَر وَجَب في مستوى الدّرس التّقريب بينها، والتّحقيق في الحركة التي داخلتها بمفعول هذا التّجاور. فما هي اتّجاهات هذه الحركة ودلالتها؟

تمّت المطابقة إجمالاً بين الأندلس واليمن، وتفصيلاً بين سائر المدن الأندلسيّة المذكورة من «بَلَنْسية» إلى «حمص» مروراً بـ«مرسية» و«شاطبة» و«قرطبة» وبقيّة أعلام المكان التي للإيحاء بالتّركيز على «إرَم». وكلّ من الأندلس و«إرم» تضاهي الجنّة. فالأندلس هي الفردوس المفقود و«إرَم» سواء أخذت في معنى قبيلة أو جبل يُضرب به المثل في الشّموخ أو كانت «إرَمَ ذات

العِمَاد» التي نصّ القرآن على أنّه ﴿لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي البِلَادِ﴾[1] هي المدينة التي بناها شدّاد بن عاد على أعمدة من رخام قرب عدن تصميماً على صورة الجنّة.

فإذا الجزيرة (الأندلس) أشبه بالجزيرة (العربيّة)، وجنّة الغرب الإسلاميّ سليلة جنّة الشّرق العربيّ، وإذا النّكبات التي سجّلها التّاريخ القديم: التّدمير الذي مُنِيَت به «إرم» و«غمدانٍ» رغم عظمتهما وصمودهما وهزيمة المسلمين في «أحد»، محنة لعِباده أو عقاباً سلّطه عليهم أو قدراً أجراه في شأنهم، تلتقي جميعها في حاضر الأندلس، تفسّره أو تبرّره ولكنّها قبل كلّ شيء تُنْبئ بمآله محوّلة رمز جنّات عدن، الفردوس المفقود، من «إرَم» إلى الأندلس.

وأبلغ ما كان عليه أسلوب الشّاعر في التّقريب بين أعلام الأشخاص التي من السجلّيْن قيامه على غياب التّقريب. ذلك أنّه اكتفى –كما مرّ– بسلسلة من أعلام الإيحاء، «ذو يزن» و«شدّاد» و«قارون» و«عاد» و«دارا» و«قحطان» و«كسرى» و«سليمان» و«الفرْس» و«بنو ساسان»، دون أن يذكر ولو اسماً لفاعل أندلسيّ مخرجاً واقع الأندلس في نصّه شاهداً على نكبات لا شاهداً على بطولات، مؤمناً بأنّ التّاريخ يعيد نفسه، معبّراً عن أسفه لهذا الوضع الذي يتكرّر دون أن يتطوّر بتغييب الأعلام المسؤولين عن البناء والهدم.

3. التّوقيع

وقد دخلت الأسماء الأعلام المستخدمة في النّصّ بنوعيها في نظام من الإيقاعات قوّى طاقة التّوظيف فيها، منها ما له صلة بالقافية العامّة المتخيَّرة وتحديداً بالكلمات، مقاطع الأبيات، ومنها ما له صلة بالكلمات الدّالّة على المفاهيم الكبرى المتحكّمة في النّصّ وأمكن لنا صياغتها على منوالها، إلى جانب إيقاعات متولّدة من جناسات وأخرى نابعة من موازنات وحسن تقسيم.

فممّا له صلة بالقافية العامّة المتخيَّرة الأسماء الأعلام الموظّفة مقاطع تختم الأبيات في:

5. غمدان، 7. ساسان، 8. قحطان، 12. سليمان، 15. ثهلان، 17. جيّان.

---

1 الفجر، 7–8.

وممّا له صلة بهذه الكلمات مقاطع الأبيات، وإذن بالقافية العامّة أيضاً الكلمات المعبّرة عن المفاهيم المسيطرة على النّصّ وضعناها في القوالب التّالية، على صعيد محور النّصّ: الأوطان والبلدان، وفي مستوى محتواه: الإنسان والحدثان من ناحية، والزّمان والمكان والكيان من ناحية أخرى.

وقد أقدم الشّاعر بعد ذلك على مغامرة فنّيّة ظاهرها كذب ولعب وحقيقتها صدق وجِدّ، فعقد ألواناً من الجناس بين الأزواج التّالية:

الغمد / غمدان، شاده / شدّاد، ساسه / ساسان، دار / دارا، آواه / إيوان.

وشفع الجناس في تقريبه بين الغمد / غمدان بتشبيه تمثيل مقلوب للسّيف في غمده بـ«سيف بن ذي يزن» في قصره «غمدان»، و«سيف» علماً على «ابن ذي يزن» هو في أصله تشبيه للمسمّى بالسّيف من حيث هو سلاح قاطع. ولمّا كان السّيف محتاجاً إلى الغمد وكانت بنية غمدان، اسم القصر، على بنية صوتيّة قريبة من بنية كلمة «الغمد» الصّوتيّة، كان «غمدان» مؤهّلاً لاحتواء السّيف، فغدا «الغمد» معنى في «غمدان» بمقتضى القرابة الصّوتيّة وكذلك بمقتضى القرابة المعنويّة التي بينه وبين «سيف» اسم «ذي يزن» في أصل الوضع اللّغويّ، بالإضافة إلى أنّ «غمدان» ظرف كان يحوي الاسم والجسم معاً.

واشتقّ الشّاعر الفعل من الاسم على أساس المادّة الصّوتيّة في بقيّة نماذج الجناس، لا على أساس صيغة أو قياس لتحصيل معنى في النّصّ يطابق صنيع صاحب الاسم في الواقع. إيهاماً بأنّ الفعل يبرّره الاسم ويحدّد مسؤوليّة صاحبه فيه ويوجب تهمته به. وما ذلك إلاّ تعبير عن حيرة في نفس الشّاعر وصراع. الحيرة تظهر في اتّجاهه إلى الأسماء لاستنطاقها ومحاولة كشف سرّها بعد أن تأكّد من اندثار الأفعال وقد يئس منها. والصّراع يظهر في مقاومته اعتباطيّة العلامة ونضاله من أجل تبرير العلاقة بين الدّالّ والمدلول، ليوهم بأنّ العلاقة بين الاسم وفعل صاحبه خارج النّصّ كان ينبغي أن تكون مبرّرة لما ثبت من تبرير بينهما في النّصّ فنّيًّا. ومن كلّ ذلك نفهم أنّ الإجادة الفنّيّة هي البديل الوحيد لما حصل في الواقع من إشادة وإبادة. هذا لَعِب من الشّاعر بالكلمات، وما ذلك إلاّ حلّ من حلول اليأس انغرس في إحساسه الفاجع بالمأساة.

وفي تصوير فجائع العهد القديم ثمّ في تصوير نكبة الأندلس لجأ الشّاعر إلى توظيف الأسماء في ضروب أخرى من الإيقاع، مرجعها إلى الموازنة وحسن التّقسيم، فعبّر عن معنى التّفجّع مستخدماً الاستفهام الإنكاريّ بـ«أين»:

- في فجائع العهد القديم:

أَيْـنَ | المُلُوكُ ذَوُو التِّيجَانِ مِنْ يَمَـنٍ
وَأَيْنَ | مِنْهُمْ أَكَالِيلٌ وَتِيجَانُ
وَأَيْنَ |مَا شَادَهُ شَدَّادُ | فِي إِرَمٍ
وَأَيْنَ |مَا سَاسَـــــهُ | فِي الفُرْسِ سَاسَانُ
وَأَيْنَ |مَا حَازَهُ قَارُونُ |مِنْ ذَهَبٍ
وَأَيْنَ |عَادٌ وَشَدَّادٌ وَقَحْطَانُ

- في نكبة الأندلس:

أَيْـنَ | قُرْطُبَةٌ دَارُ العُلُومِ فَكَمْ...
وَأَيْنَ | حِمْصُ وَمَا تَحْوِيهِ مِنْ نُزَهٍ...

وقد عزّز ذلك في البيت 17 بشبه قافية داخليّة للتّرصيع حيث قال:
فَاسْأَلْ بَلَنْسِيَةً:
مَا شَأْنُ مُرْسِيَةٍ
وَأَيْنَ شَاطِبَةٌ
أَمْ أَيْنَ جَيَّانُ
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

وقد طفت فيه إيقاعات البحر البسيط العروضيّة على سطح البيت وتفاعلت مع إيقاعات النّصّ الخاصّة المذكورة، فأخرجت الكلام في وحدات صغرى على منوال صوتيّ تركيبيّ مردّد، أدّى فيه التّرديد معنى التّعديد، أي بمعنى الذّكر المتسلسل لأسماء المفقودات بمعنى التّفجّع لفقدها وندبها أيضاً.

II. التّوظيف التّناصّيّ

هذا الضّرب من التّوظيف يهمّ أعلام الإيحاء أساساً. وأعلام الإيحاء لا ترتبط بموضوع النّصّ ارتباطاً مباشراً كأعلام الإخبار، ولا تدلّ مثلها على أعيان الأشخاص وظروف المكان والزّمان التي يحيل إليها، فهي لا تؤدّي وظيفتها بما وضعت لتخبر به بل بما أصبحت ترمز إليه، لأنّها رواسب ثقافيّة، واستعمالات مستلهمة من رصيد تراثيّ ارتقت فيه -وهي علامات- إلى مستوى العوالم التي تسكن النّصّ مختزلة مكتنزة وتفتحه على مصادر الإلهام المختلفة

التي قام عليها. وبذلك، هي تعقد بين النّصّ المعنيّ وأصوله الثّقافيّة صلات متعدّدة الاتّجاهات فتحوّله إلى حلقة من ضفيرة واصلة موصولة في سلسلة متعدّدة الحلقات.

وقد ربطت أعلام الإيحاء الموظّفة في قصيدة الرّنديّ بين نصّها ومصادره ربطاً عامًّا وربطاً خاصًّا:

1. تضافر النّصّ ومصادر الثّقافة العامّة

استلهمت هذه الأعلام من التّاريخ العربيّ والإسلاميّ ومن أساطير العرب والقَصص القرآنيّ:

فـ«قحطان» يعتبر جدّ جميع شعوب الجزيرة العربيّة و«أبَا اليَمَن» على وجه الخصوص. وقد أطلق اسم «قحطان» على اليمنيّين. و«عاد» في الأساطير قريب العهد من عهد «آ.م»، عمّر مائتين وألف سنة. وقصّته تُذكر للاعتبار بقصص الماضين من الأمم التي ظلمت وبغت وكذّبت الرّسل فحقّ عليها العذاب.

أمّا «شدّاد» فهو «شدّاد بن عاد» من الشّخصيّات الأسطوريّة أو شبه الأسطوريّة كان فيما يذكرون ملكاً جبّاراً عمّر خمس مائة سنة أو تسع مائة سنة. أسّس قرب عدن مدينة «إرَم» ذات العماد المذكورة في القرآن على أعمدة من رخام يريد أن يضاهي بها الجنّة ولكنّها دُمّرت عقاباً له على أنانيّته.

و«قارون» هو مثال العَلَم ذي العِلْم الغزير والمال الوفير المتأتّي أساساً من اكتناز الذّهب، مضرب الأمثال في المال لا يفنى.

وأمّا «سليمان» فهو النّبيّ «سليمان بن داود» ذكره القرآن وميّزه بالعِلْم بمنطق الطّير.

و«غمدان» وهو قَصْر بصنعاء شهير خرّب وأعيد بناؤه، اتّخذ منه «سيف بن ذي يزن» مقاماً بعد الغزو الفارسيّ.

أمّا أسماء «ساسان» و«كسرى» و«دارا» و«الفرس» فأعلام مستلهمة من تاريخ الفرس. فـ«بنو ساسان» هم ملوك الفرس و«كسرى» من ملوكهم مشهور بإيوانه الباقية آثاره إلى اليوم بالمدائن جنوب غربيّ بغداد.

ومن الأمثال وتاريخ الإسلام «أحد» و«ثهلان» وهما عَلَمَان على جبلين يُضرب بهما المثل في الشّموخ: «أحد» واقع في نحو 4 كلم شمالي «المدينة»، عنده صارت الواقعة بين الرّسول محمّد وخصومه المكيّين، وفيها انهزم المسلمون.

و«ثهلان» جبل ضخم بـ«العالية»، و«العالية» اسم لكلّ ما كان من جهة «نجد» من «المدينة» وقراها وعمايرها إلى «تهامة»، وقيل في بلاد بني نمير.

وتلتقي هذه الأعلام في معنى الاعتبار بما كان في ماضي الزّمان وأتت عليه عوارض الحدثان من الكائنات البشريّة (قيود الزّمان) والمعماريّة (قيود المكان) التي فنيت، وكان يتصوّر أنّها تُفنِي ولا تَفنَى، اندثرت طبق سنّة الله في خلقه حين جاء أجلها وانتهت وظائفها في الدّنيا، سواء أصلحت فرفعت واستحقّت الأجر والثّواب، أم أفسدت فدمّرت واستحقّت العقاب على التّحدّي والأنانيّة[1].

والقيمة المضافة التي تقدّمها هذه الأعلام العوالم لنصّ الرّنديّ أنّها تقوّي الحيرة بنفس المتأمّل في شؤون الحياة والأحياء وأسرار الإشادة والإبادة والحالة البشريّة والقدرة الإلهيّة، وفيما إذا كان الإنسان أمام تقلّبٍ الحدثان بطلاً أم ضحيّة، وفيما إذا كانت الأندلس جنّة مفقودة أم حادثاً عابراً.

2. تضافر الأشعار المتعارضة أو المتواردة

نعرف أنّ قصيدة أبي البقاء الرّنديّ المدروسة، وهي من آثار القرن السّابع الهجريّ معارضة لنونيّة أبي الفتح عليّ بن الحسين بن عبد العزيز البستيّ (ت 400 هـ) التي طالعها:

زِيَادَةُ المَرْءِ فِي دُنْيَاهُ نُقْصَانُ * وَرِبْحُهُ غَيْرَ مَحْضِ الخَيْرِ خُسْرَانُ

1 لمزيد من التّفاصيل حول هذه الأعلام وما تعلّق ببعض أصحابها من أساطير تُراجع دائرة المعارف الإسلاميّة *EI2* خاصّة في فصول: «إرَم» و«غمدان» و«قارون» و«قحطان»، ويُراجع محمّد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، والعربيّة محمّد على الحامي للنّشر والتّوزيع، صفاقس، 1994، حول «سليمان» و«عاد» و«شدّاد بن عاد» و«إرم ذات العِماد»، ج. I، ص ص: 330–333، وج. II، ص ص: 115–118.

وهو من أعلام القرن الرّابع. ونعلم أنّ أحمد شوقي (1868–1932) أمير الشّعراء في العصر الحديث عارض نونيّتَي الرّنديّ والبستيّ بقصيدة «دمشق»، وقد أنشدها سنة 1926 بمناسبة انطلاق الثّورة السّوريّة. قال في طالعها:

قُمْ نَاجِ جِلَّقَ وَانْشُدْ رَسْمَ مَنْ بَانُوا * مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ

ونعلم كذلك أنّ الحنين إلى الأوطان والتّفجّع على البلدان من الموضوعات التي توارد عليها شعراء آخرون. وأقرب نصوص التّوارد على هذا الموضوع صلة بنصّ الرّنديّ قصيدتان على رويّ النّون أيضاً، إلاّ أنّهما من الكامل لا الخفيف، مكسورتا المجرى لا مضمومتاه، تعارض اللاّحقة منهما السّابقة، وتوارد كلتاهما قصيدتَي الرّنديّ والبستيّ مجرّد مواردة، الأولى لابن رشيق في القرن الخامس (ت 456 هـ) في «رثاء القيروان» يقول فيها:

كَمْ كَانَ فِيهَا مِنْ كِرَامٍ سَادَةٍ * بيضِ الوُجُوهِ شَوَامِخِ الإِيمَانِ

والثّانية لشمس الدّين محمود الكوفيّ في القرن السّابع (ت 656) يرثي فيها بغداد وطالعها:

إنْ لَمْ تُقَرِّحْ أَدْمُعِي أَجْفَانِي * مِنْ بَعْدِ بُعْدِكُمُ فَمَا أَجْفَانِي!

ونعتبر أنّ هاتين القصيدتين أقرب النّصوص صلة بنونيّة الرّنديّ لأنّ بعض الدّارسين يعتبرهما معارضتين بأتمّ معنى المعارضة وآخرين يعتبرونهما معارضتَيْن بالمعنى فقط[1].

على أنّ هذه النّصوص جميعها نسلت من أصل واحد استلهمته وتمثّلته، وإن كان على رويّ السّين غير رويّ النّون، ذلك هو نصّ البحتريّ في إيوان كسرى، المصوِّر لمأساة الموجود بين التّصدّع والصّمود، وطالع قصيدته [الخفيف]:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي * وَتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ

والجدير بالملاحظة أنّ:

1 محمّد محمود قاسم نوفل، تاريخ المعارضات في الشّعر العربيّ، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، 1983، ص ص: 93–94.

- قصيدة الرّنديّ هي أكثر هذه المجموعة حُفُولاً بأسماء الإيحاء المستلهَمة من تاريخ العرب وأساطيرهم وأمثالهم ومن تاريخ الفرس والقصص والتّاريخ الإسلاميّ، ففيها توظيف للأعلام متنوّع. هي عصارة تاريخ الإنسانيّة ومَجْمَع الحالة البشريّة.

- شبح «كسرى» وإيوانه خَيَّمَ على جملة هذه النّصوص بصريح اسمه كما في سينيّة البحتريّ طبعاً، وما شاكلَ اسمَه في الدّلالة على حضارة الفُرْس العتيدة المندثرة كما في قصيدة الرّنديّ، وبما يُكَنَّى عنه من العبارات كما في قصيدة الكوفيّ حيث قال:

أَفْنَتْهُمُ غِيَرُ الحَوادِثِ مِثْلَمَـــــا * أَفْنَتْ قَدِيماً صَاحِبَ الإِيــــوَانِ

- صلة نصّ الرّنديّ بسينيّة البحتريّ في تاريخ الفرس أمتن وأقوى، لأنّ أعلامها تحوّلت عنده من مجال الإخبار إلى مجال الإيحاء.

- وصِلَتُهَا –في مستوى توظيف أعلام الإيحاء- بنصَّيْ الواردة أقوى من صلتها بنصّ المعارضة لأنّ البستيّ عمّم الحديث وأخرج المعاني في قوالب حِكْمِيَّة في الجملة غير مقيّدة لا بزمان ولا بمكان. وأمّا شوقي فلئن حوّل أعلاماً من الأندلس وظّفها للإيحاء فهي أعلام تستدعيها أعلامُ الرّنديّ التي للإخبار، ولكنّه غيّرها فكان صنيعُه مع الرّنديّ في تحويل أعلام الإخبار أعلامَ إيحاء صنيعَ الرّنديّ مع البحتريّ.

وإذا اعتبرنا أنّ مدوّنة الأشعار التي تكوِّنها النّصوص المذكورة بداية من قصيدة البحتريّ إلى قصيدة شوقي وحدة قائمة الذّات أو نصٌّ جامعٌ متكاملٌ أو شجرة نصوص بينها نسَبٌ، تبيّنّا أنّ اللاّحق منها يسمو بالسّابق إلى مستوى الإيحاء حتّى ينحصر الإخبار في آخر نصّ ويغلب الإيحاء على باقي نصوص المجموعة. فكأنّ مآل كلّ عَلَم مدوّن في نصّ إبداعيّ إلى الانقطاع عن الواقع الذي وُضِعَ له في الأصل. هل يعني ذلك أنّ الأعلام في النّصّ الأدبيّ مؤهَّلة لمرتبة الرّمز، مكتسبة طاقة متجدّدة تختزن الدّلالة على المُثُل، داعية دوماً إلى الاعتبار؟ هي كذلك إلاّ إذا تكرّر منها المثال دون أن يعوّضه بديلٌ فيلحقها الابتذال بحكم الشّيوع وكثرة الاستعمال. أمّا المُثُل التي تتجدّد مسمَّياتها من نصّ إلى نصّ كتحوّل «إرَم» إلى «أندلس» من قديم التّاريخ إلى عهد الرّنديّ مروراً بتحويلها إلى «القيروان» فإلى «بغداد» فتبقى رموزاً حيّة ذات دلالة وإبداع.

و الحاصل أنّ الأسماء الأعلام عوالمُ أكثر منها علامات. تسكن النّصّ بمسمّياتها المعيّنة، وينفتح بعضها على بعض فتولّد فيه عوالم جديدة من الشّعورِ بواقع تمتزِج فيه التّجربة بالثّقافة، لها قيمة كيانيّة وبُعْد كونيّ، كما تولّد فيه عبراً من الوجود ومواقف من التّراث تؤكّدها الظّروف وليست هي من قبيل المواعظ الجاهزة.

والنّصوص التي تُوظّف فيها الأسماء الأعلام على هذا النّحو تستمدّ قيمتها الشّعريّة ممّا يحصل فيها من تقييد للأحداث المصوّرة والوضعيّات المقرّرة عن طريق التّعيين الذي تأتي له الأعلام، وأيضاً من تحريرها –مقابل ذلك– من قانون الخاطر العابر والمشهد المبتذل، عن طريق التّفسير الذي تقدّمه الأعلام نفسها والتّبرير الذي يدعم شرعيّة وجودها.

الفصل الثّالث

العدد الخالق للوجود
توظيف المثنّى في النّصّ الشّعريّ

يندرج بحثنا هذا في إطار اهتمامنا بتفاعل البنية والرّؤية في النّصّ الأدبيّ، وبمحاولتنا الإجابة على السّؤال التّالي: كيف تتحوّل الظّاهرة اللّغويّة ظاهرة أسلوبيّة؟ أو كيف تنتقل من أداة في التّعبير إلى مقوّم فاعل في الشّعور والتّفكير؟ وسنقدّم فيه ملاحظات تتّصل بخصائص توظيف المثنّى وتصريف خطاب التّثنية عموماً في النّصّ الشّعريّ.

وقد اخترنا معالجة هذه الظّاهرة لأنّ للعدد في التّثنية قيمة خاصّة ليست للعدد في حالة الإفراد أو حالة الجمع. فتصريف الكلام في المفرد والجمع هو الغالب الشّائع في الكلام الأدبيّ وغير الأدبيّ. ولا شكّ في أنّ اختيار بناء الكلام على صيغ الإفراد يختلف عن اختيار بنائه على صيغ الجمع. وكلا الوجهين يختلف عن اختيار تنويع الصّيغ في النّصّ الواحد. وجميع ذلك حقيق بالدّرس والتّحليل بحسب أنواع الكلام وأجناس الأدب. لكنّ في بناء الكلام على التّثنية تخصيصا بعدد اثنين يتّجه النّظر فيه مبدئيًّا إلى قيمته الرّياضيّة، وما يحتمل أن يترتّب عليها من دلالة تجعل الاثنين –لوجب خاصّ– يتميّزان عن الواحد من المسمّيات كما يتميّزان عن الجماعة. ذلك أنّ المفرد والجمع يتقابلان. أمّا المثنّى فلا يقابل المفرد إلاّ في نطاق الجمع، ولا يقابل الجمع لأنّ معنى الجمع يبدأ من التّثنية. فقيمة التّثنية لا تظهر إلاّ في غياب الحالات التي تقتضي استعمال المفرد أو الجمع، وهي أكثر حالات اللّغة، وذلك يبيّن أنّ مجال التّثنية في العربيّة محدود للغاية، علماً بأنّ هذه المقولة النّحويّة انقرضت من

بعض اللّغات بعد أن كانت موجودة فيها، وأنّها مقولة غائبة تماماً في عاميّتنا بتونس لضعف قيمتها التّمييزيّة، ولعلّها كذلك في جميع عاميّات العربيّة.

وقد لاحظنا أنّ استخدام التّثنية في الشّعر يكتسي طرافةً خاصّةً ولا سيّما إذا كان من الاختيارات البنيويّة في القصيدة التي تؤهّل التّثنية لمرتبة المقوّمات الإبداعيّة العامّة.

والمثنّى في العربيّة هو ما دلّ على مفردين اتّفقا لفظًا ومعنى. وهو ظاهرة لغويّة، أو إنجاز لغويّ لمقولة التّثنية يخصّص فيها الاسم بزيادة لفظيّة ومعنويّة بها يتمّ الضّمّ بين المسمّيين المتجانسين فيتحقّق معنى الجمع بين الاثنين[1]، سواء كان المتجانسان متّصلين كما في العينَيْن والشّفتَيْن واليدَيْن والرّجلَيْن وأمثالها من المسمّيات المقرونة المتلازمة عادة، أو غير المتّصلَيْن، وذلك في أكثر اللّغة. ففي جميع ذلك يكون للاثنين حكم الاثنين مبنى ومعنى.

لكنّ المثنّى قد يكون غير حقيقيّ، فيؤدّي معنى التّضخيم، إمّا عن طريق التّغليب أو عن طريق التّعميم.

فأمّا التّغليب فهو معنى يفيده ما لا يقبل التّثنية من الأسماء، وهو "ما لا نظير له من لفظه ومعناه"[2]. ويكون التّغليب بإيراد اسم أحَدِ الاثنين المتلازمين غير المتجانسين، مثنّى، والدّلالة به على مسمَّيَيْ الاثنين معاً، مثل أن يستعمل القمران للشّمس والقمر، والبصرتان للبصرة والكوفة، حيث يكون للواحد حُكْمُ الاثنين.

وأمّا التّعميم فهو بناء الاسم المشترك الدّلالة بين الاثنين المتلازمين غير المتجانسين، على صيغة المثنّى حيث يقصد معنى الشّمول، كاستعمال الثّقلَيْن للإنس والجنّ كناية عن سائر الكائنات، والمِصْرَيْن للبصرة والكوفة للدّلالة على أقصى الأمكنة، والأخضَرَيْن للعشب والشّجر ولكلّ نبت لاحق بهما. ففي مثل هذه الحالات يكون للاثنين حُكْمُ الجميع[3].

---

1 انظر: المنصف عاشور، ظاهرة الاسم في التّفكير النّحويّ، ص ص: 208–212.

2 محمّد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربيّة ونحوها وصرفها، ط. 3، دار الشّرق العربيّ، بيروت، 1971، ج. 1، ص: 252.

3 انظر: الأب رفائيل نخلة اليسوعيّ، غرائب اللّغة العربيّة، ط. 3، دار الشّرق، بيروت، 1976. والتّمييز بين معنيي التّغليب والتّعميم هو من اجتهادنا عند تأمّلنا في الأمثلة التي جمعناها وحققنا في معانيها.

فالتّثنيــة في أصـل الوضـع اللّغـويّ، إن كانـت تعـني أنّ للاثـنين حُكْـمَ الاثنين، فإنّها تعني أيضاً أنّ للواحد –في حالة التّغليب– حُكْم الاثنين، وأنّ له –في حالة التّعميم– حكمَ الجميع[1].

وفي الأدب يستعمل المثنّى حقيقيًّا وغير حقيقيّ بوجوه ليست خاصّة بنوع الكلام ولا بمستواه. لكنّ مقولـة التّثنيـة تحوّلت في كـثير مـن مقامـات خطـاب التّثنية في الشّعر من مقولة نحويّة إلى نزعة شعريّة، فكانت على صلـة بـالكلام من حيث هو شعر وقول مخيّل.

ومن أبرز مظـاهر ذلـك مخاطبـة الـشّاعر الاثـنين حيـث لا يقـصد مثنّـى حقيقيًّا ولا حتّى مخاطباً معيّناً، بل هو يجري في ذلك مجـرى امـرئ القـيس في استيقاف المصاحبَيْن على الأطلال، فهذه نزعـة شـعريّة تقليديّـة مـن النّزعـات التي قـام عليهـا عمـود الـشّعر منـذ الجاهليّـة، لم يلتزمهـا الـشّعراء في جميـع أشعارهم، إلاّ أنّ أثرها بقي ملحوظاً في كلّ طور من أطـوار الأدب العربـيّ حتّـى العصر الحديث.

---

1 عرّف شريف يحيى الأمين –في المعجم الذي أعدّه: معجم الألفاظ المثنّـاة (المثنّيـان)، ط 1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1982– الألفاظ المثنّاة التي عني بجمعها من المعاجم والتّراجم وكتب التّاريخ ونصوص الشّعر بكونها "كلّ لفظ بصيغة المثنّى يتضمّن معنـى ثابتـاً أو معنـيين متلازمين مقترنين اقتراناً ضروريًّا ودائماً، كما هو الحال في أسماء الأعلام والأسماء المعرّفـة، بحيث نعرفهما معاً، ولو ذكر أحدهما لذكر الآخر معـه"، (ص: 5)، وصَنَّفَ (ص ص: 5 – 7) الأنواع التي تنطوي عليها هذه الألفاظ عـشرة أصـناف. ومرجـع هـذه الأنـواع في رأينـا إلى الأقسام الثّلاثة التي ذكرناها: المثنّى الحقيقـيّ ومثنّـى التّغليـب ومثنّـى التّعمـيم، علمـاً بـأنّ معجم شريف يحيى الأمين يشكل مدوّنة من مدوّنات الاسـتعمال، كـبيرة الفائـدة إذ تتـضمّن حوالي 3600 مثنّى مستعمل في كلام العرب، يشترك كثير منهـا في مـادّة لغويّـة واحـدة إذ أنّ كثيراً من الموادّ أعطت كثيراً من المثنّيات، إلاّ أنّ هذا المعجم غير موثّق التّعريفات ولا منـسوب الشّواهد ولا معيّن المصادر، وقد اكتفى صاحبه بالقول في مقدّمته: "لعـلّ أوّل مَـنْ اهـتمّ بهـذا الموضوع بشكل واضح هو يعقوب بن السّكيت (386–442 هـ) فأفرد لـه فـصلاً خاصًّا في كتابـه إصلاح المنطق". أمّا الكتاب الخاصّ الذي صنّف في هذا المضمار فهـو جنـى الجنّـتين في تمييـز نوعي المثنَيَيْن للإمام محمّد بن فضل الله المحبّي (ت 1111 م). وقد لاحظنا أنّ شـريف يحيـى الأمين أدخل في معجمه ا ستعمالات حديثـة مثـل: «الأميركتـان» (أميركـا الـشّماليّة وأميركـا الجنوبيّة)، و«الحـبلان» (الاتّجاهـان المتـضادّان) في الاسـتعمال العـامّيّ: «فـلان يلعـب علـى الحبليْن» ومعناه –في تقديره– يتظاهر أنّه مع هذا الفريق ومع الفريق الآخر. وهـذا التّوسـيع كان ينبغي أن يدعوه أكثر إلى توثيق الشّواهد ليتعرّف الدّارس تواريخ الظّواهر ويتبيّن مظاهر تطوّر استعمال المثنّيين في اللّغة.

وأصل مخاطبة المثنّى في هذا المقام أن يكون مطلقاً لا تعتمد فيه تسمية المصاحبَيْن الوهميَّيْن باسم معيّن، ولا بصفة مخصوصة، ثمّ ظهر الاتّجاه إلى نعتها في الاستهلال بالخليلَيْن كما فعل عمر بن أبي ربيعة في كثير من قصائده، ومن ذلك قوله[1] [مجزوء الوافر]:

خَلِيلَيَّ ارْبَعَا وَسَــــلاَ * بِمَغْنَى الحَيِّ قَدْ مَثَــلاَ[2]
بِأَعْلَى الوَادِ عِنْدَ البِئْــ * ـرِ هَيَّجَ عَبْرَةً سَبَــــلاَ[3]
وَقَدْ تَغْنَى بِهِ نُعْـــــمٌ * وَكُنْتُ بِوَصْلِهَا جَــذِلاَ[4]

وقد تتواصل مخاطبة المثنّى بعد الطّالع فتتسرّب التّثنية إلى صلب القصيدة، وتسيطر على عموم المبنى والمعنى فيها، كما في قصيدة عمر التي استهلّها بقوله[5] [الطّويل]:

خَلِيلَيَّ عُوجَا نَبْكِ شَجْواً عَلَى رَسْــمِ * عَفَا بَيْنَ وَادٍ لِلْعَشِيرَةِ فَالحَـــــزْمِ

حيث التزم ترديد كلمة «خليليّ» في مطلع كلّ بيت من أبيات القصيدة، وركّز خطابه على التّثنية، معاملاً الخليليْن معاملة الطّرف المشارك في القصيدة، بل الحَكَم في القضيّة، الذي يُرْجَى منه اتّخاذ موقف نصير للمخاطب، وهو الشّاعر النّاطق، المتضرّر العاشق.

وقد لفت نظرنا هذا الأسلوب في شعر أحمد شوقي من المُحْدَثين، وهو الذي اعتمده في شعره الغزليّ، وفي سياق الحنين إلى الأوطان، وفي مجال التّاريخ الوطنيّ، وبالجملة في مقامات الحنين إلى الماضي بحيث يتّضح أنّ الشّاعر حريص على توظيف هذه الظّاهرة الشّعريّة التّقليديّة في شعره، لأنّها تستدعي لنصّه جَلاَلَ القِدَم[6].

وفي استحضار الاثنين تجريد من الشّاعر لمخاطَبَيْن من ذاته، يخاطبهما، وهو المعنيّ بالكلام، وفيه أيضاً إيهام –وقد يكون في الأصل تعبيراً عن حقيقة–

---

1 الدّيوان، دار صادر – دار بيروت، بيروت، 1961، ص: 337.
2 مثل: زال عن موضعه.
3 السّبل: المطر.
4 تغنى: تُقيم.
5 الدّيوان، ص: 357.
6 خصائص الأسلوب في «الشّوقيّات»، ص ص: 426–427.

بحضور شاهدَيْن على الموقف لإخراج المعنى من المجال الذّاتيّ إلى مجال موضوعيّ، فيه للحجّة وزن مع قصد إلى توسيع المعنى من الإطار الفرديّ إلى الإطار الجماعيّ، حين يتّخذ الهمُّ الكيانيّ الإبداعيّ الوجوديّ صبغةَ الهمِّ الكونيّ الشّامل. ففي مخاطبة المصاحبَيْن نزعة إلى التّواصل، ودليل على الرّغبة لا في تحقيق التّلقّي فحسب، بل في تحقيق التّلاقي أيضاً. ولذلك عوّض خطابَ المثنّى خطابُ الجمع في بعض الحالات، وخطابُ المفرد في حالات أخرى. وما تَقلّصُ أسلوب خطاب التّثنية، وسيطرة فكرة تشريك الجماعة، سواء بطريقة إحضار اثنين منها أو أقلّ أو أكثر، إلاّ دليلٌ على ضعف فكرة الشّهادة –وهي لا تُقْبَل إلاّ من اثنين على الأقلّ– وقوّة فكرة المشاركة في موقف الحنين. فلئن كانت التّثنية في مثل هذه الحالة وسيلة في التّعبير، واقعة في حدود الأداة اللّغويّة، فإنّها تحوّلت إلى نزعة شعريّة ليس للعدد فيه قيمة رياضيّة.

وقد لاحظنا أنّ التّثنية التي قد يختارها الشّاعر أو يضطرّ إليها بموجب دوران حديثه على اثنين في بعض كلامه، ما إن يتحقّق فيها معنى الجمع بين الاثنين في بدايته حتّى يفقد العدد معناه فيها شيئاً فشيئاً، لأنّ الشّعر تَحَقّقٌ في مستوى الفرد أو الجماعة، وتَعَمُّقٌ في همّ الواحد أو الكلّ، وليس تحقيقاً علميًّا ولا تقريراً يتطلّب التّخصيص بالاثنين أو الثّلاثة أو الأربعة أو أيّ عدد من المسمَّيات المحدّدة، إلاّ إذا كان في برنامج الشّاعر القصد إلى القيمة العدديّة في الخطاب.

على أنّ التّثنية تصبح اختياراً مؤكّداً في القصيدة إذا دخلت في برنامج الشّاعر الفكريّ والشّعوريّ، وتحكّمت في بنية المعنى الدّائر على اثنين من جهة، ودخلت في برنامجه الوزنيّ الإيقاعيّ من جهة ثانية.

وتتحكّم التّثنية في البنية الوزنيّة الإيقاعيّة في الشّعر عندما تتّخذ أمثلة من المثنّى مقاطع في الأبيات، يبنى الكلام عليها ويفضي إليها لا تُبنَى عليه[1]، فتكون عناصر القافية من نوع الأصوات التي تطابق علامة التّثنية الشّائعة في الخطاب.

1 في بناء البيت على القافية، راجع: ابن خلدون، المقدّمة، المطبعة التّجاريّة الكبرى، تحقيق: لجنة من العلماء، القاهرة، (د. ت.)، ص: 574.

في هذه الحالة، تخرج التّثنية من وضعيّة الأداة النّحويّة المجرّدة والظّاهرة اللّغويّة المقيّدة التي ينحصر دورها في التّعبير والتّوصيل، وتكتسب وضعيّة المقوّم الإبداعيّ الفاعل في المبنى والمعنى، المحقق للغاية من النّصّ، والممثّل للغاية ذاتها في بعض وجوهها، الفاتح للنّصّ على آفاق لا نشكّ في أنّ بعضها على الأقلّ لم يكن مرسوما في برنامج الشّاعر الأصليّ. وبذلك تتولّد في النّصّ عوالمُ من التّثنية إن كانت سوابقها ممّا يريده الشّاعر من شعره فإنّ لواحقها ممّا يريده الشّعر منه. هذا يفسّر كيف أنّ صاحب النّصّ بعد أن يكون متحكّما في الظّاهرة اللّغويّة تصبح هي متحكّمة في نفسه أو على أصحّ تقدير تصبح متحكمة في نصّه دون أن تتولّد من ذلك طاقات شعريّة خاصّة بفضل هذا التّحوّل.

ولنا في أرجوزة ابن الجيّاب (673–749 هـ / 1275–1349 م) التي خاطب بها تلميذه لسان الدّين بن الخطيب (713–776 هـ / 1313–1374 م) دليل واضح على تبادل الدّورين بين الأداة ومستعملها حيث تحكّمت ظاهرة التّثنية في الشّاعر، واضطرّته إلى أن يحشد نصّه بأمثلة المثنّى، مع علمنا بأنّ ذلك كان في البدء اختيارا من اختياراته المعنويّة الموضوعيّة والوزنيّة الإيقاعيّة، مندرجا في برنامج له تعليميّ تلقينيّ، هزليّ تيسيريّ، إطرائيّ تشجيعيّ، في نظم إنْ كان ضعيف الطّاقة الشّعريّة، فإنّه يحقّق هدف الشّاعر من سرد كثير من «غرائب» اللّغة دون توظيف إبداعيّ ملحوظ.

فمِنْ اختيارات الشّاعر في هذا النّصّ الاستسلام للأداة، وعدم السّيطرة عليها. روى الأرجوزة ابن الخطيب نفسه وقد استوعب درس أستاذه فقال[1]:
ومن غريب ما خاطبني به وأنا صبيّ بين يديه:

1. أُقْسِمُ بالقَيْسَيْن وَالنَّابِغَتَيْــن	*	وَشَاعِرَيْ طَيٍّ المُوَلَّدَيْــن
وَبابْن حُجْر وَزُهَيْر بَعْــدَهُ	*	وَالأَعْشَيَيْن بَعْدَهُ وَالأَعْمَيَيْــنَ
ثُمَّ بعُشَّاق الثُّرَيَّا وَالرُّقَيَّـا	*	تِ وَعَزَّةٍ وَمَي وَبُثَيْنَ
وَبِأَبي الشِّيص وَدعْبَل وَمَــنْ	*	كَشَاعِرَيْ خُزَاعَةَ المُخَضْرَمَيْــنَ
5. وَوُلْدِ المُعْتَزِّ وَالرَّضِيِّ وَالسَّــ	*	ـريِّ ثُمَّ حَسَن وَابْن الحُسَيْــنَ
وَاخْتِمْ بِقُس وَبِسَحْبَــان وَإِنْ	*	أَوْجَبْتَ «أَنْتَ»[1] أَنْ يَكُونَا أَوَّلَيْــنَ

1 الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمّد عبد الله عنان، ط. 1، القاهرة، ص ص: 188–189.

وَحلْبَتَيْ نَظْمِهم وَنَثْرِهِــــــــمْ * فِي مَشْرق أَقْطارِهِمْ وَالمَغْرِبَيْــــــن
أَنَّ الخطِيبَ ابْنَ الخَطِيبِ سَابِــقٌ * بِنَثْرِهِ وَنَظْمِهِ لِلْحَلْبَتَيْــــــــنَ
وَافَتْنِيَ الصَّحِيفَةُ الحَسْنَــــا التِي * شَاهَدْتُ فِيهَا المَكْرُمَاتِ رَأْيَ عَيْــــنَ

.../...

1 الزّيادة منّا، ليستقيم الوزن.

10. تَجْمَعُ مِنْ بَرَاعَةِ المَعْـــنَى إلَى * بَرَاعَةِ الأَلْفَاظِ كِلْتَا الحُسْنَيَيْـــنِ
أَشْهَدُ أَنَّكَ الذِي سَبَقْـــتَ فِي * طَرِيقَةِ الآدَابِ أَقْصَى الآمديّـــنَ
شِعْرٌ حَوَى جَزَالَةً وَرِقَّـــةً * تُصَاغُ مِنْ حِلْيَةِ «لِلشِّعْرَيَيْـــنِ»
رَسَائِلُ أَزْهَارُهَا مَنْثُـــورَةٌ * سُرُورَ قَلْبٍ وَمَتَاعَ نَاظِرَيْـــنَ
يَا أَحْوذِيًّا يَا نَسِيجَ وَحْـــدِهِ * شَهَادَةً تَنَزَّهَتْ عَنْ قَوْلِ مَيْـــنَ

جـاء المثنّـى في هـذا الـنّصّ حقيقيًّـا في المتّـصلين (ناظريْـك – عينيْـك – اليـديْن)، وفي غـير المتّـصلين (شـاعري طـيّ المولّـدين[1] – شـاعرَي خزاعـة المخـضرميْن[2] – أوّلـين[3] – الأعمـيَين[4] – حَلْـبَتي نظمهـم ونثـرهم)، وجـاء مـن اللاّحق بـالمثنّى (القيـسَيْن [5] – النّـابغتين[6] – الأعـشيَيْن[7])، وجـاء المثنّـى غـيرَ حقيقيٍّ أيـضاً لإفـادة معنـى التّـضخيم تغليبـاً، كمـا في (المـشرقَيْن – المغـربَيْن) وتعميماً، كما في (الحلْبَتيْن[8] – الحسنَيَيْن[9] – الآمديّن – الشّعريَّين[10]).

وقد بنى الـشّاعر قوافيـه علـى التّثنيـة فاتّخـذ مـن أمثلـة المثنّـى مقـاطع لأبياته إلاّ في البيتين التّاسع والرّابع عشر، وجاء مقطع الصّدر في الطّـالع مثنّـى

1 أبو تمّام والبحتريّ.
2 أبو الشّيص ودعبل الخزاعيّ.
3 قسّ بن ساعدة وسحبان وائل.
4 تسمية تصدق على كثير من الشّعراء العميـان في القـديم، لا يـسمح الـسّياق بتعـيين الأعميَـيْن المقصوديْن فيه، ولم يذكر شريف يحيى الأمين في معجمه للأعميين عَلَمَـيْن مخـصوصين، ممـا يدلّ على أنّ هذا المثنّى في الاستعمال -ككـثير مـن غرائـب اللّغـة- لم يكـن محـدّد المفهـوم في جميع الحالات. لكنّ صاحب المعجم ذكر استعمالات للأعميَيْن في كلام العرب: للسّيل والجمل الهائج حيناً، وللسّيل والحريق حيناً آخر، وللسّيل واللّيل تارة وللنّار واللّيل تارة أخرى.
5 قد يذهب الظّنّ إلى أنّ قصد الشّاعر يتّصل بقيس بـن الخطـيم وقـيس بـن زهـير، لكـن شـريف يحيى الأمين في معجمه حصر القيسيْن في قيس بن عتّاب بن أبي حارثة بن جُدي بن تَدُول بن بُحتر بن عَتُود، وابن أخيه قيس بن هَدَمَة بن عَتّاب بن أبي حارثة، وكلاهما من طي.
6 النّابغة الذّبيانيّ والنّابغة الجعديّ.
7 أعشى وائل وأعشى همدان.
8 الصّبح والمساء، وإنّما سُمّيا بذلك للحلب الذي يكون فيهما.
9 الظّفر والشّهادة. وجاء في معجم الألفاظ المثنّاة: الحسنيَيْن، إمّا الغلبـة والغنيمـة في العاجـل، وإمّا الشّهادة مع الثّواب في الآجل. قال تعالى: ﴿قُلْ هَلْ تَرَبَّصُونَ بِنَا إِلاَّ إِحْدَى الحُسْنَيَيْنِ﴾، التّوبة، 52.
10 نجمان يظهران في زمن الحرّ.

للتّصريع وللتّنبيه إلى القافية التي رصدها لنصّه، وأكْثَرَ من المثنّى في الحشو، وبذلك تشبّع نصّه وخرج من مجال الإبداع لأنّه تجاوز الصّنعة إلى التّصنّع.

ولا نرى الشّاعر ينجح في السّيطرة على الأداة إلاّ إذا بقي متحكّماً فيها، حتّى وإن تحكّمت هي في نصّه لاتّساع مجالها فيه. ويتوصّل الشّاعر إلى التّحكّم فيها عندما يجدّد توظيفها ويولّد منها معاني وموضوعات، صورا وخيالات، يُغْنِي بها برنامجه التّعبيريّ الأوّليّ فيسمو به إلى درجة البرنامج الإبداعيّ الخلاق.

إنّ اللّفظ (المثنّى) إذا طغى على النّصّ كما في أرجوزة ابن الجيّاب أصيب النّصّ بالتّضخّم اللّفظيّ، وكذلك المعنى (الثّنائيّة) إذا اكتظّ النّصّ به، فإنّ النّصّ حينئذ يضيق ويختنق. وذلك يدلّ في الحالتين على أنّ هدف الشّاعر من نصّه هو الدّرس اللّغويّ أو النّقد الفكريّ، أو هو –كما عند المعرّي– الطّرح الفلسفيّ في اللّزوميّات مثلا.

فمن لزوميّات المعرّي قصيدة قالها في النّون المكسورة مع الواو وألف الرّدف، تقع في سبعة وستّين بيتاً[1] طالعها [المتقارب]:

أَوَانِيَ هَمٌّ فَأَلْقَى أَوَانِي * وَقَدْ مَرَّ فِي الشَّرْخِ وَالعُنْفُوَانِ

ورغم أنّ الشّاعر تخيّر في هذه اللّزوميّة قافية تستدعي المثنّى فإنّه لم ينطلق فيها من المثنّى ولا أظهر حاجة في قسمها الأوّل الذي استغرق ثمانية عشر بيتاً إلى استعمال المثنّى إلاّ في البيت التّاسع حيث قال مُثَنِّياً حادي الرّكاب:

فَمَا لِركَابِكَ هَذِي الوُقُوفِ عَدَا * حَادِيَيْهَا الذِي يَرْجُوَانِ

وقد عبّر في هذا القسم عن وضعيّة الإنسان المترديّة مركزاً الحديثَ على ذاته مستلهماً تجربتَه الشّخصيّة، فإذا هو لعبة في يد الأيّام، رهين القضاء، سليب الإرادة. وأخرج كلامه في شكل وحدة معنويّة قابلة لتستقلّ بذاتها في نصّ متكامل ولا سيّما أنّها تُوِّجَت بالحكمة وذلك في الأبيات 13 ثمّ 16 و17 و18.

---

1 لزوم ما لا يلزم، دار صادر – دار بيروت، بيروت.

لكنّ الشّاعر إذ يستأنف الكلام في البيت 19 ينطلق من المثنّى مخاطِباً الاثنين على سُنَّة مخاطبة المصاحبَيْن قائلا :

فَلاَ تَمْدَحَانِي بَمَيْنِ الثَّنَـــاءِ * فَأَحْسَنُ مِنْ ذَاكَ أَنْ تَهْجُـــوَانِي

ثمّ يتفرّغ لموضوع جديد في القصيدة على صلة بموضوعه الأوّل، إلاّ أنّه موضوع مركز على ثنائيّة عناصر الحديث المعبّرة عن حيرة الشّاعر بين فكر الإنسان وقضاء الرّحمان: من ثنائيّة المخاطَبين المستحضَرَيْن إلى ثنائيّة إرادة الإنسان المحدودة من ناحية، وقضاء الله المطلق من ناحية أخرى، فإلى ثنائيّة النّهار والظّلام، وثنائيّة الكوْن التي يدلّ عليها مثنّى التّغليب في القوالب الجاهزة: الفَرْقَدَان والبَارقَان والعُصُرَان والشِّعْرَيَان والجديدان إلى غير ذلك من المجموعات الثّنائيّة التي تناسلت في القصيدة وانتشرت على امتداد 49 بيتاً. وقد كانت مقاطع الأبيات في جميعها أفعالاً مضارعةً مصرّفة مع المثنّى باستثناء مقطع البيت الرّابع والخمسين الذي كان اسماً مفرداً.

وتلتقي ثنائيّة المعاني ومثنّى التّغليب وخطاب التّثنية إذن في كامل القسم الثّاني من القصيدة، ومنه قوله [المتقارب]:

20. وَإِنِّيَ مِنْ فِكْرَتِي وَالقَضَـــا * ءِ مَا بَيْنَ بَحْرَيْنِ لاَ يَسْجُـــوَان
وَإِنَّ النَّهَارَ وَإِنَّ الظَّـــلاَمَ * عَلَى كُلِّ ذِي غَفْلَةٍ يَدْجُـــوَانَ
وَكَيْفَ النَّجَاءُ وَلِلْفَرْقَدَيْـــ * ـن فَضْلٌ وَآلَيْتُ لاَ يَنْجُـــوَانَ
فَلَمْ تَطْلُبَا شِيمَتِي نَاشِئَيْـــن * وَعَمَّا لطفت لَهُ تَجْفُـــوَانَ
فَإِنْ تَقِفُوَا أَثَري تُحْمَـــدَاَ * وَإِن تَعْرِفَا النَّهْجَ لاَ تَقْفُـــوَانَ
25. وَقَدْ أَمَرَ الحِلْمُ أَنْ تَصْفَحَـــا * وَنَادَى بِلُطْفٍ أَلا تَعْفُـــوَانَ
فَلَنْ تَقْذَيَا بِاغْتِفَارِ الذُّنُـــوبِ * وَلَكِنْ بِغُفْرَانِهَا تَصْفُـــوَانَ
وَلَوْلاَ القَذَى طِرْتُمَا فِي الهَـــوَاءِ * وَفِي اللّجِّ أُلْفِيتُمَا تَطْفُـــوَانَ
فَكُونَا مَعَ النَّاس كَالبَارِقَيْـــن * تَعُمَّان بِالنُّور أَوْ تَخْفُـــوَانَ
فَلَمْ تُخْلَقَا مَلَكَيْ قُـــدْرَةٍ * إِذَا مَا هَفَا الإِنْسُ لاَ تَهْفُـــوَانَ
30. أَلَمْ تَرَيَا عُصُرَيْ دَهْرِنَـــا * يَؤُودَان بِالثِّقْلِ أَوْ يَـــأْدُوَانَ

في مثل هذا المقام يتطابق برنامج الشّاعر البنيويّ وبرنامجه الفكريّ الشّعوريّ، ويتأكّد أنّ خطاب التّثنية واستعمال المثنّى استدعتهما البنية الوزنيّة الإيقاعيّة، وجميعها ظواهر استدعت موضوع ثنائيّة الكون وحيرة

الشّاعر وتمزّقه. وبذلك تحوّلت التّثنية من أداة مجرّدة في التّعبير إلى مقوِّم فكريّ وشعوريّ، فالأداة سيطرت على نصّه. ولكنّ الشّاعر عرف كيف يسيطر على الأداة والنّصّ معاً بما وفّق إليه من حسن توظيف إذ وفّر للأداة ما يشغلها من المعاني، وتَخَيَّر معانيه ممّا تصلح له تلك الأداة بالذّات.

وقد كان بإمكان الشّاعر أن يستعيض عن خطاب التّثنية في وسط القصيدة بخطاب المفرد أو الجمع بعد أن قضى بالتّثنية حاجتَه من التّعبير عن العنصرَيْن اللّذين يرمزان إلى الثّنائيّة المتحكمة في الحالة البشريّة، كما كان بإمكانه في البدء الاستغناء تماماً عن سُنَّة مخاطبة الاثنين. لكنّه آثر توحيد نسق المبنى لِما في نسق المعنى من انسجام حتّى تتولّد رؤيته من تفاعل المبنى والمعنى وتخرج من مجال المواقف البسيطة المجرّدة.

فإنّ في التّثنية أصالة لغويّة بها يكون التّعبير عن أصالة الثّنائيّة الكونيّة أدقّ. وقد صاغ المعرّي هذه الثّنائيّة في لزوميّة أخرى قائلاً [البسيط]:

خَيْرٌ وَشَرٌّ وَلَيْلٌ بَعْدَهُ وَضَـحُ * وَالنَّاسُ فِي الدَّهْرِ مِثْلُ الدَّهْرِ قِسْمَانِ
وَاللبُّ حَارَبَ تَرْكِيباً يُجَاهِدُهُ * فَالعَقْلُ وَالطَّبْعُ حَتَّى المَوْتِ خَصْمَانِ

ذلك يعني أنّ العدد في مختلف مظاهر خطاب التّثنية في اللّزوميّة المحلّلة بقي محتفظاً بقيمته الرّياضيّة، فلم يكن في حُكْم الجمع ولا ارتدّ إلى حكم المفرد.

لكنّ حرص الشّاعر على التّفاعل بين اللّغة والإيقاع والمعنى وعلى إظهار هذه العناصر بالدّرجة نفسها من القوّة والسّيطرة على السّياق، أورثَ النّصَّ كزازةً وجفافاً.

ومن الطّبيعيّ أن يشيع المثنّى في الكلام الذي يُؤسَّس على اختيار مبدئيّ لمقولة التّثنية كما في نصّ ابن الجيّاب، وأن يشيع معنى ثنائيّة عناصر الكون في شعر التزم صاحبه بهذه الثّنائيّة في برنامجه الفلسفيّ الشّعريّ كما فعل المعرّي. لكنّ الأمر الطّبيعيّ عندهما يكتسي في الوقت ذاته صبغة الضّرورة، لأنّ الشّاعر في هذه الحالة أو تلك بَعْدَ «ضربة البداية» يصبح موجَّهاً بما اختاره توجيهاً يصعب عليه الخروج عن مداره والإفلات من ضغوطه. أمّا إذا كانت الصّورة الشّعريّة هي المولّد الإبداعيّ في قصيدة الشّاعر بصرف النّظر عن أدوات التّعبير وموضوعات القول —حتّى وإن كانت الصّورة تستدعي أدوات ومعاني وإيقاعات معيّنة أكثر ممّا تستدعي غيرها- تحرّر الشّاعر من كلّ قيد في المبنى والمعنى

ووجد فسحة في التّعبير والتّخييل، وولّد من الأدوات اللّغويّة الملحة والمعاني المتواردة والإيقاعات المترتّبة عليها صوراً وخيالات، ونقلها من وضعيّة الوسائل إلى وضعيّة الغايات، وحوّلها من قانون الظّواهر اللّغويّة إلى قانون الظّواهر الأسلوبيّة، وأخرجها من غرائب اللّغة والفكر إلى عجائب الأدب.

حصل ذلك في نصوص قديمة وحديثة تَعامَلَ أصحابُها مع التّثنية في اللّغة، ومع معنى ثنائيّة الكوْن الذي يحضر في الذّهن كلّما حضر المثنّى. ولم نَرَ آفاق المبدع تتّسع إلاّ إذا استلهم ثنائيّة الكائنات أكثر من استلهامه ثنائيّة الكوْن أو مثنّيات اللّغة أي إذا تحرّر من قيد اللّغة ومن ضغط الموضوعات الجاهزة.

ومثالنا على ذلك القصيدة التّالية لبشارة الخوري (الأخطل الصّغير)، وهي من أغنيات فيروز، نقصر النّظر على وجوه توظيف التّثنية فيها[1] [المجتثّ]:

1. يَا عَاقِدَ الحَاجِبَيْــن * عَلَى الجَبين اللُّجَيْن
إنْ كُنْتَ تَقْصِدُ قَتْلِيَ * قَتَلْتَنِي مَرَّتَيْــنَ
مَاذَا يَرِيبُــكَ مِنِّي * وَمَا هَمَمْتُ بَشَيْــنَ
أَصُفْرَةٌ فِي جَبِيــنِي * أَمْ رَعْشَةٌ فِي اليَدَيْــنَ
5. تَمُرُّ قَفْزَ غَــزَال * بَيْنَ الرَّصِيفِ وَبَيْــنِي
وَمَا نَصَبْتُ شِبَــاكِيً * وَلاَ أَذِنْتُ لِعَيْــنِي
تَبْدُو كَأَنْ لاَ تَــرَانِي * وَمِلْءُ عَيْنِكَ عَيْــنِي
ومِثْلُ فِعْلِكَ فِعْــلِي * وَيْلِي مِنَ الأَحْمَقَيْــن
مَوْلاَيَ لَمْ يَبْــقَ مِنِّي * حَيًّا سِوَى رَمَقَيْــنَ
10. صَبَرْتُ حَتَّى بَــرَانِي * وَجْدِي وَقُرْبُ حَيْــنِي
سَتَحْرُمُ الشِّعْــرَ مِنِّي * وَلَيْسَ هَذَا بِهَيْــن
أَخَافُ تَدْعُو القَوَافِي * عَلَيْكَ فِي المَشْرِقَيْــنَ

استخدم الشّاعر أسلوب التّثنية منذ الطّالع، وذلك في (الحاجبيْن) مقطع الصّدر، وهو اسم مثنّى، التّثنية فيه مجرّد أداة مبدئيًّا، تعبّر عن صفة من

---

1 شعر الأخطل الصّغير، بيروت، 1992.

صفات المرأة المخاطَبَة، إلاّ أنّ كلمة اللُّجَيْن، مقطع الطّالع، اسم مفرد يدلّ على أنّ كلمة الحاجبين اكتسبت قيمة خاصّة لا لأنّها مثنّاة، بل لأنّها حقّقت التّصريع وأشّرت على بنية النّصّ الوزنيّة الإيقاعيّة، باعتبارها كلمة احتضنت عناصر القافية الإطاريّة العامّة، وكذلك لأنّها حقّقت مقابلةً ضمنيّة بين (سواد) الحاجبين وبياض الجبين إيحاء بجمال المخاطَبة الذي قاد المخاطِب إلى تعلّقها. ومقطع البيت الثّاني (مرّتين) يدلّ –وهو مثنّى– على أنّ المثنّى من حيث هو ظاهرة لغويّة أخلى مكانه للتّثنية، لتعمل في النّصّ باعتبارها مقولة نحويّة ذات أثر في البنية المعنويّة وفي البنية الوزنيّة الإيقاعيّة، بل وفي الرّؤية الكلّيّة بسبب انتفاء المبرّر المنطقيّ في هذا المقام لتثنية القتل لا رياضيًّا ولا نحويًّا ولا معنويًّا، لأنّ قتل الواحد في الأصل يكون مرّة لا مرّتين. لكنّ للشّعر منطقًا غير منطق اللّغة، وغير المنطق الصّوريّ، بحيث يتّضح أنّ التّثنية تحوّلت إلى مقوّم بنيويّ ومعنويّ في برنامجٍ الشّاعر الإبداعيّ فلم تَعُد وسيلة يقضي بها حاجة في التّعبير فحسب، بل مولداً يستلهم منه الصّور والخيالات.

وعند إعادتنا قراءة البيتين في ضوء هذه النّقلة النّوعيّة من الظّاهرة اللّغويّة إلى المقولة النّحويّة، ومن المقولة النّحويّة إلى الرّؤية الإبداعيّة، نتبيّن أنّ الحاجب المعقود ينبغي أن يُحْمَل على أنّه كناية عن الصّدود المفضي إلى الإعراض، وأن يُؤَوَّل حاجبَا العين على التّشبيه بحاجبَي الحراسة لبيان الاحتراس والتّعبير عن التّحصّن من ناحية، وعلى التّشبيه بالسّيفين المسلولين دلالةً على الاستعداد للمقاومة وإضمار نيّة القتل من ناحية أخرى. كلّ ذلك يصوّر أنّه –رغم نفورها منه وتضرّره منها– شديد التّعلّق بها، وفي ذلك استدراج لها، وأنّها –رغم نفورها الظّاهر منه– حاضرة ومشاركة، وفي ذلك منها تمنّع. والحاصل أنّه الغرام الموجب للوصل. وإذا لم يكن عشق إلاّ مع الموت فالمخاطِب وفّى بالشّرط إلاّ أنّه اختار نوعاً خاصًّا من الموت. فصورة القتل مرّتين ولّدها لزوم الشّاعر التّثنية أكثر ممّا كانت من معاني الغزل الّتي تقتضي استعمال المثنّى، وإذا هي صورة أسطوريّة المنزع، وإلاّ كيف يناقش المقتول قَتْلَتَهُ ويحقّق في كيفيّة وقوعها؟ إنّما هو القتل سحراً أوّلاً، والقتلِ إعراضاً ثانياً. فلا قتل على الحقيقة ولا جريمة ولا موت، لكنّه الموت عشقاً يكون صريع الغواني بمقتضاه كائناً خارقاً للعادة. فهو شهيد وشاهد ومشهود، لا يكاد العشق يقتله حتّى يبعث من جديد.

وتَتَغَلّلُ التّثنية بعد البيتين الأوّلين في النّصّ وتحلّ نماذج المثنّى في مقاطع الأبيات مستأثرة بأكبر منازل القصيدة أهمّية عروضيّة ووزنيّة، وبنيويّة معنويّة، وإذن رؤيويّة.

وينتقل الشّاعر في توظيفها نقلة أخرى خارجة في دلالتها عن الاستعمالات اللّغويّة والمقتضيات النّحويّة إلى آفاق إبداعيّة جديدة. ذلك أنّه يحوّلها إلى موضوع هو موضوعه الرّئيس في غرضه الغزليّ، هو موضوع المواجهة بين اثنين أو المغالبة أو المبارزة بالاصطلاح الاجتماعيّ الذي يقابل مصطلح (Duel) في الحضارة الغربيّة. فنحن مع الشّاعر في هذا النّصّ ننتقل من (Duel) بمعنى المثنّى إلى (Duel) بمعنى المبارزة.

فقوله (رعشة في اليدين) الذي يدخل في أسلوب الكناية عن العلّة الجسديّة والأزمة العاطفيّة ويندرج منه في باب التّلميح الخاصّ إلى صفة التّجرّد من السّلاح، يدلّ على العَزَل المقابل لمظهر التّسلّح البالغ الذي وصف به «الخصم». والمقابلة تَقوَى بين الطّرفين المتواجهين إذا أضفنا إليها دواعي المغالبة النّفسيّة والعاطفيّة. فرعشة اليدين صحبتها صفرة الجبين عند العاشق. أمّا عقد الحاجبين فصفة كانت على خلفيّة الجبين اللّجين عند المعشوقة. وهذا يكشف الاختلال في توازن القوى الدّالّ على إجرام المعشوقة في حقّ العاشق، كما يبيّن أنّ المبارزة بينهما مآلها نهاية العاشق وانتصار المعشوقة.

وممّا يؤكّد أنّ توظيف التّثنية في النّصّ خرج عن وظيفته النّحويّة الأصليّة التي انطلق منها في الاستهلال –وهي ضمّ المسَمَّيَيْن المتجانسيْن– أنّ بقيّة نماذجها: (الأحمقيْن) في البيت الثّامن، و(الرّمقين) في البيت التّاسع، و(المشرقين) في البيت الأخير، اعتمد الشّاعر فيها التّعبير التّراثيّ الجاهز أو ابتكر صورها وصاغها في قالب التّعبير الجاهز وخدم بها صورة المبارزة المرسومة.

فالمثنّى في (الرّمقين) يقوم على الضّمّ بين ما لا يُضَمّ عادة لأنّ الرّمق لا يقبل التّنكير، وليس له إلاّ وجه واحد وهو مرتبط في الحكم والدّلالة بالقتل مرّتين، مترتّب عليه، وقد جيء به لغرض التّضخيم والتّهويل وللإيهام بتجنّيها وتضرّره.

والمثنّى في (الأحمقين) هو من قَبيل «غرائب اللّغة» التي يدلّ المثنّى فيها على كائنيْن غير متجانسيْن، متلازمين أو قامت بينهما علاقة ما. لقد نعت

المتكلّم نفسه والمعشوقة بالحمق كأنّ صفة الحمق المشتركة بينهما من علامات الحبّ الموجبة للجمع بين الطّرفين في غياب موجبات التّعقّل.

أمّا كلمة (المشرقين) فاسْمٌ مثنّى وتعبيرٍ تراثيّ جاهز يقصد به المشرق والمغرب. ولكنّ الشّاعر أحياه بأن اتّخذه مقطعاً لقصيدته قفلها به، معبّراً عن معنى التّهديد المفتعل بالعاقبة الوخيمة العميمة لغاية إدانة المخاطَبة.

وفي الختامِ نرجو أن يكون قد اتّضح في هذا العمل الذي يندرج في كيفيّة عيش الظّاهرة اللغويّة في النّصوص الأدبيّة أنّ التّثنية وهي مقولة نحويّة قائمة في النّظام، عندما يَحْسُنُ توظيفها في الشّعر تصبح –مثل أيّ ظاهرة أخرى– من المقوِّمات الفاعلة في الكلام. وذلك يعني أنّها تصبح مبرِّرة الوجود فيه، مساهمة في مقاومة اعتباطيّة العلامة وعفويّة الكتابة، بل دالّة على زوال الحاجز الفاصل بين الأداة والغاية، وبين الدّالّ والمدلول، وبين اللّفظ والمعنى، كما تصبح مولّداً دلاليًّا يعسر معه الفصل بين المعنى النّحويّ والمعنى الشّعريّ، ويعسر معه أكثر الفصل بين المعنى الذي بالنّفس والمعنى الذي يتشكّل في النّصّ.

الباب الثّالث

بنية التّلاقي

الفصل الأوّل

تقليب النّصّ
ما تحتمله القصيدة

هذا العنوان الفرعيّ «ما تحتمله القصيدة» على منوال عبارة للشّريف المرتضى (355 – 436 هـ / 967–1044 م) ذهب فيها إلى "أنّ الواجب على مَن يتعاطى تفسير الكلامِ والشّعرِ أن يذكر كلّ ما يحتمله الكلام من وجوه المعاني"[1]، شاهراً موقفاً له دقيقاً في كيفيّة معالجة الدّارس مُرادَ المخاطِب في كلامه بالنّقد، ليقينه من أنّ مراد المخاطِب مغيَّب عن الدّارس.

إلاّ أنّ الذي سنصرف إليه همّتنا في بحثنا «ما تحتمله القصيدة» هو هندسة الشّكل فيها وما يترتّب عليها من توجيه لموضوعها العامّ أو الغرض، فندرس هيئات المباني في علاقاتها بنظام المعاني، وفي الكلّيّات دون الجزئيّات، دراسة نعتمد فيها تغيير مواقع الدّارس، النّاظر إليها وتنويعه الزّوايا التي يسلّط عليها الضّوء منها. وهي خطّة في مباشرة القصيدة بالدّرس كفيلة بتحقيق تقليبها على مختلف الوجوه الممكنة فيها، وتوفير أكثر ما يمكن من ضمانات تقريب الشّقّة بين الشّاعر والقارئ في مجال المعاني الواسع الذي يشمل الوجه

---

1 في كتابه غرر الفوائد ودرر القلائد، المسمّى بـ«الغرر والدّرر»، اختصاراً، وبـ«الأمالي» –على غير صواب– اشتهاراً (دائرة المعارف الإسلاميّة EI2، فصل «المرتضى»)، دار إحياء الكتاب العربيّ، ط. 1، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، مصر، 1954، قسم 1، ص ص: 18–19. وقد عقد محمّد بن عبد الرّحمان الهدلق فصلاً مفيداً لـ«تأويل الشّريف المرتضى النّصّ الشّعريّ»، (مجلّة جذور سعوديّة، نشر النّادي الأدبيّ الثّقافيّ بجدّة، ج. 1، مج. 1، فيفري 1999، ص ص: 325–346) نبّه فيه إلى طرافة مذهب المرتضى في تفسير الشّعر وآي القرآن وتقليب وجوه النّظر في الكلام.

الذي يريده الشّاعر منها ويستحيل تعيينه بالضّبط، وكذلك الوجوه التي يجوز أن تدخل في مراده. هذه الوجوه كلّها يمكن إخضاعها لأولويّات في الإرادة بحسب درجاتها في الصّمود أمام النّقد. ذلك أنّ لكلّ قصيدة شبكة من الوجوه المحتملة، جميعها -في تقديرنا- تدخل في مسؤوليّة صاحبها وهي التي عليها التّعويل في التّأويل، لا على الوجه الذي يُغَلِّبُ الظّنَّ أنّه هو المراد بعينه وحده.

ومن المعروف أنّ القصيدة تحتمل ضروباً عديدة من مناهج التّحليل تفتح فيها، عندما تطبّق عليها، مسالك في البحث عن خصائص المبنى والمعنى مختلفة باختلاف الاختيارات المنهجيّة، وأدوات المعالجة، وأهداف العمل، وكذلك باختلاف نوع النّصّ، وجنسه الأدبيّ ودرجات الإبداع فيه. وليس هذا الموضوع -على أهمّيته وحاجته إلى مزيد البحث- ممّا سيشغلنا في حديثنا عمّا تحتمله القصيدة.

والقصيدة تحتمل -من ناحية أخرى- ضروباً عديدة من الكتابات تترتّب عليها طرائق عديدة من القراءات، وتتّخذ هذه الضّروب وجهة التّحويل أو وجهة التّغيير.

ففي باب التّحويل تحتمل القصيدة التّلخيص، والتّوسيع وهو عكس التّلخيص، والتّرجمة إلى لغة أخرى أو إلى مستوى لغويّ آخر، كما تحتمل «حلّ المنظوم» في مصطلح البلاغة العربيّة[1].

وفي باب التّغيير تحتمل القصيدة الحذف، وذلك بأن يستغنى عن أجزاء منها، كما تقبل الزّيادة وذلك أن تُقْحَمَ فيها أجزاء أجنبيّة عنها، قبولها للتّغيير الذي قد يُسَلّط على ترتيب وحدات الكلام فيها.

لكنّ هذه العمليّات جميعَها عمليّات «تشويهيّة» لأنّ فيها عمداً إلى تبديل النّصّ حيث تتحوّل المسؤوليّة في وضع القصيدة من منشئها (مؤلّفها الأصليّ) إلى محوِّلها (القارئ المتصرّف فيها).

وقد تكون لهذه الوجوه من التّصرّف في القصيدة غايات عمليّة كتلبية الحاجة التّعليميّة، أو تلبية حاجة النّقد إلى التّفكيك والتّجزيء في عمليّة

---

1 انظر مثلاً: ضياء الدّين ابن الأثير، كتاب الوشي المرقوم في حلّ المنظوم، تحقيق: جميل سعيد، ط. 2، بغداد، 1988.

التّحليل قبل التّركيب والتّأليف. وهذه الظّاهرة تطابق وضعيّة كثير من النّصوص القديمة التي لم تصلنا من صروحها التي كانت مشيّدة إلاّ طبقات من رواسبها المنضّدة.

فلِمَا تحتمله القصيدة من مناهج، معنى ما تستجيب القصيدة لأنْ يطبّق من هذه المناهج عليها، ولِما تحتمله من ضروب تجديد الكتابة والقراءة، معنى ما تقبل أن يجري عليها منها، ولا يَدْخُل أيُّ معنى من هذين المعنيَين فيما سيشغلنا في هذا البحث.

أمّا ما تحتمله القصيدة فيما نعنيه فهو جملة الوجوه التي يجوز بها تفسير مبناها ومعناها بموجب قرائن لفظيّة أو معنويّة تتوفّر فيها وتدعو إلى تنويع زوايا النّظر إليها. هذه القرائن قد تؤدّي إلى القول بتساوي وجوه التّفسير المحتملة أو إلى القول بتفاوتها في الصّلاحيّة، أو إلى تكاملها، ولكنّها لا تقود المفسِّرَ البتّة إلى تحديد مراد الشّاعر بعينه.

فالقصيدة –في اعتقادنا– تحتمل عمليّات دقيقة أخرى من شأنها أن تكشف عن طاقات الإبداع فيها وأن تيسّر نقدها والعلم بها، وتلك هي عمليّات تنويع زوايا النّظر إليها، في ضوء العلامات المساعدة على ذلك، الواردة في نصّها، والقرائن السّياقيّة الماثلة التي تجلي مختلف جوانب البنية فيها وتوضّح مختلف دقائق الرّؤية.

والمظاهر التي تكتسبها القصيدة في حالات تنويع مواقع النّظر إليها، تقلّ أو تكثر بحسب قيمتها الإبداعيّة وعدد المفاتيح التي تصلح لها، إلاّ أنّ ما تُخفيه يبقى أثرُه فيما تُظهره فلا يدخل في حكم الملغى، ولا يترتّب على تقليب النّظر فيه تغيير في موقع النّظر إليه من جهة ترتيب عناصره المكوِّنة. إنّ ما قد يلتبس بظواهر الحذف وتغيير التّرتيب وسائر عمليّات التّشويه التي يقتضيها ما تحتمله القصيدة من تنويع الكتابة والقراءة عند التّحقيق في حالات تغيير المواقع، ما هو بالقلب لذات القصيدة ولا بالاستغناء عن بعض أجزائها ولا بالتّشويه، بل هو من قبيل التّقليب لمظاهرها والجمع لمختلف وجوهها.

إنّنا نرى أنّ تغيير المواقع وتنويع زوايا النّظر لكلّ أثر بقدر ما يكوِّنان عمليّتين ضروريّتين لدرس رسوم الفنّ في اللّوحات المختصّة، كما في المساحات العامّة، يعتبران ضروريّين لدرس القصيدة قديمة كانت أو حديثة. وقد لاحظنا أنّ القصيدة العربيّة في القديم تحفل بكثير من الظّواهر الإبداعيّة، وأنّ النّقد

الأدبيّ في التّراث العربيّ يتوفّر على جملة من المقاييس المبنيّة جميعها على ظواهر شعريّة من شأنها أن تساعد الدّارس على تقليب النّظر إلى الأثر من شتّى المواقع، وأن تنبّه إلى أنّ الوجه الذي يُفهم من صورته المعروضة ليس إلاّ إمكانا واحدا من إمكانات في الفهم والتّأويل ذات وجوه أخرى عديدة لا تَخْفى عن النّاظر إلى الأثر من مواقع غير الموقع التّقليديّ المألوف.

فمن الظّواهر الإبداعيّة التي بُنِيت عليها مواقف نقديّة والتي لا يمكن فهمها حقّ الفهم والاستفادة منها في درس الشّعر إلاّ بتغيير المواقع، مفهوم «بيت القصيد». فهذا المفهوم له معنى الوحدة الكلاميّة التي فيها يُجْمَع المعنى و«يتجوهر» القصد أو يبلغ النّصّ قمّته الإبداعيّة، وذلك دليل على أنّ مركز الثّقل في النّصّ ليس له موضع محدّد في القصيدة وأنّ اكتشافه يتطلّب تقليب النّظر من عديد الزّوايا. ومثل ذلك مفهوم «مقاطع الأبيات»، ونقصد بها الكلمات الختاميّة التي تُقَطَّع أبيات الشّعر عندها[1]، فهي أواخرُ في التّرتيب إلاّ أنّها أوائلُ في التّقدير، ذلك أنّها على عكس الظّاهر لا تُبْنَى على الأبيات بل تُبْنَى الأبيات عليها[2] بحيث يكون الاتّجاه السّويّ في نقد البيت، السّير من مقطعه (آخر كلمة فيه) إلى مطلعه (أوّل كلمة تتصدّره).

إنّ تنويع المواقع هو السّبيل الوحيد المسوّغ —عند توفّر القرائن– لاعتبار الأوّل آخرَ والآخر أوّلَ، ولقلب اليمين يساراً واليسار يميناً، بل وللدّخول إلى الأثر الفنّيّ من وسطه حيث يمكن إقامة باب جديد يفتح عليه غير الباب الرّئيس المخصّص له.

وحاجة الدّارس إلى عمليّات تغيير المواقع وتنويع زوايا النّظر تندرج في إطار محاولة محاصرة الوجوه التي تحتملها القصيدة وتوفير أكثر ما يمكن من ضمانات الوقوع على المراد فيها. وما من شكّ في أنّ بعض ما تحتمله القصيدة، إذا كانت تحتمل وجوهاً في المبنى والمعنى عديدة، يطابق ما يريده صاحبها منها. ولا مراء في أنّ ما يتصوّر القارئ أنّه الوجه المراد من الوجوه الكثيرة التي تحتملها القصيدة قد لا يكون هو مراد الشّاعر بعينه. فالوجه المراد بالضّبط مُغَيّب —على حدّ قول الشّريف المرتضى في معاني الكلام الجزئيّة– والوجه

---

1 انظر: ابن رشيق، العمدة، II، باب «المطالع والمقاطع».
2 انظر: ابن خلدون، المقدّمة، ص: 574.

الذي يتصوّر أنّه مراد غيرُ مؤكّد، ولا سيّما أنّ مراد الشّاعر قد ينحصر في وجه مفرد، كما قد يتّسع لأكثر من وجه فيتّصف بالتّعدّد.

فبين الباثّ والمتلقّي مجال واسع يصل بينهما ويَفْصِل، الأوّل فيه يصول، والثّاني إثْره يجول، دون أن يكون بالإمكان القطع بتحقّق التّلاقي بينهما. وذلك لأنّ الباثّ –وهو يُحَمِّل القصيدة ما يريد– لا يستطيع أحياناً أن يمنعها من أن تحتمل غير ما يريد، ولأنّ المتلقّي لا يستطيع أن يحدّد مراد الشاعر بعينه عند تعدّد الوجوه التي تحتملها القصيدة.

وهذا المشكل القائم في القصيدة مشكل دائم في عموم الأدب، وهو مشكل تَلاقٍ لا مشكل بثّ أو تلقّ ،وحلّه –في تقديرنا– يكون بالتّعويل على ما تحتمله القصيدة. ففي غياب إمكان تحديد مراد الشّاعر بعينه نعتبر أنّ كلّ ما تحتمله القصيدة من وجوه التّأويل هو في حكم المراد جزئيًّا أو كلّيًّا.

وهذا يقودنا إلى حقيقة ندافع عنها، وهي أنّ المعنى مسؤوليّة ملقاة على عاتق صاحب النّصّ وإن كانت وظيفة استخراجه موكولة إلى دارسه، بمعنى أنّ كلّ وجه يحتمله النّصّ يدخل في مراد صاحبه.

ولاميّة ابن زيدون التي نقدّمها للاستشهاد كاملة، تقع في أدنى الحدود التي تجعل منها قصيدة (ستّة أبيات)، إلاّ أنّها تتوفّر على وجوه نصّانيّة عديدة، لا نراها تمثّل في تجربة الشّاعر لعبة فنّيّة خاصّة، ولا نزعم أنّها تخضع في المبنى والمعنى للنّمط الغالب على صناعة الشّعر عنده.

ولكنّنا لا نستصعب وجود نصوص تحتمل ما تحتمله هي من ضروب التّقليب: قصائد ومقطوعات، قِطَعاً وأبياتاً، مع ما يوجبه الانتقال من وجه محتمل إلى آخر من تغيير: بتعويض أو حذف، لأداة أو حرف، وما شابه.

1. النّصّ الأوّل، النّصّ المعروض: الاستعطاف

عَذِيرِي مِنْ خَلِيلٍ يَسْتَطِيــــلُ، * يَمِيلُ مَعَ الزَّمَانِ، كَمَا يَمِيــــلُ
وَيَرْضَى أَنْ تَضِيعَ سُدًى حُقُـــوقِي، * وَبَاعِي، فِي الهَوَى، بَاعٌ طَوِيــــلُ
أَشَمْساً أَشْرَقَتْ مِنْ عَبْدِ شَمْـــسٍ * أَمَا لكَ، فِي سِوَى قَلْبِي، أُفُـــولُ؟
أَمَا يُمْحَى عِتَابُكَ كُلَّ يَــــوْمٍ؟ * أَمَا يُرْجَى، إِلَى وَصْلٍ، وُصُـــولُ؟
وَلَوْ أَجِدُ السَّبِيلَ لَطِرْتُ وَجْـــداً، * وَلَكِنْ مَا إِلَى هَذَا سَبِيـــلُ

كِتَابي، عَنْ وِدَادِك، لاَ يَـــزُولُ * وَعَهْدِي، مِثْلَ، عَهْدِك، لاَ يَحُـــولُ

هذا النّصّ في الاستعطاف. هو عصارة قصّة غراميّة بين طرفين: طرف أوّل هو خليل يستطيل، مع الزّمان يميل، وله في سوى قلب الحبيب أفول؛ وطرف ثان هو حبيب له في الهوى باع طويل، وعهد لا يحول، لكن ما له سبيل، ولا أمل له في الوصول. فكانت النّتيجة أن امتنع الوصل وغدا كالمستحيل.

وقد بُنِي موضوعُ الاستعطاف على معاني الشّكوى (ب 1–2) والعتاب (ب 3–4) والشّوق(ب 5–6). الشّكوى كانت شكوى العاشق من تقلّب الحبيب وتهاونه، رغم ثبوت جِدّ المحبّ وودّه، تلاها ردّ العاشق العتاب بالعتاب بل هو ردّ العقاب، لغير سبب ظاهر، بالعتاب على الصّدّ وخيبة الأمل في الوصل من الحبيب، وختمها تـ كيد ما بنفس العاشق من شوق وما بيده من عهد يرجو بهما الثّوابِ والاستجابة من الحبيب بتغيير الموقف في وقت لاح فيه شبح اليأس وألحت فيه خيبة المسعى.

أمّا الخطاب في النّصّ فحكمه الأسلوب الإنشائيّ باستثناء البيت الأخير الذي كان خبريًّا، وخرج في قالب تقرير مثّل ملحة الختام. كانت البداية باستفهام إنكاريّ معنويّ ضمنيّ في معنى: مَنْ يعذرني؟ أو مَن يرفع عنّي اللّوم؟ أو مَن ينصرني؟ وتواصل الإنشاء باستفهام غير حقيقيّ يفيد معنى العتاب، وتحوّلَ إلى استفهام إنكاريّ لفظيّ حقيقيّ في أشطر ثلاثة متوالية (عجز ب 3 وشطرا ب 4) على منوال تركيبيّ واحد مردّد، ثمّ إلى تمنّي المستحيل لمخالفة المتمنّى الواقع قبل أن ينقلب الخطاب من الإنشاء إلى الخبر ومن التّصوير إلى التّقرير. وهذا يعني أنّ النّصّ المعروض ذو منزع تأليفيّ استقرائيّ كان الاتّجاه فيه من الحدث إلى الموقف.

وقد تميّز النّصّ المعروض في إيقاعه، وهو من الوافر، فكان بين الشّدّة واللّين، أو بين الصّلابة والمرونة. وإذ كانت القوّة في الأوائل والضّعف في الأواخر، كان الجفاف في الصّدور والرّخاوة في الأعجاز. تؤكّد ذلك أساليب الموازنة المعتمدة وأثرها الملحوظ بالخصوص في الأعجاز بمفعول إحلال مركّبات الجرّ في حشو الأشطر من تراكيب تحتلّ عناصر الإسناد الأصليّة فيها، مواضع لها أهمّية عروضيّة. فهذه العناصر الأصليّة هي عادة مطالعُ في الأشطر أو

مقاطع، علماً بأنّ الجرّ في شطر البيت الأخير كان بالإضافة، وأنّ الموازنة في عجز البيت الثّالث وشطري البيت الرّابع كانت على المنوال التّركيبيّ الموحّد المردّد المذكور:

1. عَذِيرِي	مِنْ خَلِيلٍ	يَمِيلُ	مَعَ الزَّمَانِ	يَمِيلُ
1. وَيَرْضَى		وَبَاعِي	فِي الهَوَى	طَوِيلُ
3. أشَمْساً	... مِنْ عَبْدِ شَمْسٍ		فِي سِوَى	أُفُولُ
.4			إِلَى وَصْلٍ	وُصُولُ
.5		وَلَكِنْ	إِلَى هَذَا	سَبِيلُ
6. كِتَابِي	عَنْ وِدَادِكَ	وَعَهْدِي		يَحُولُ
فَعُولُنْ	(ج مج)	فَعُولُنْ	(ج مج)	فَعُولُنْ

ومن مولّدات اللّين والمرونة في المواطن التي كان فيه لين ومرونة أيضاً، أنّ بنية أكثر الأفعال والأسماء والصّفات الواردة في النّصّ كانت على الاعتلال (11 فعلاً من 12، وثلثا الأسماء والصّفات) لأنّ أكثر الكلمات التي أصابها الاعتلال في النّصّ تتوفّر على حروف مدّ إذن على حركات طويلة منفتحة، وقد كان ارتفاع نسبة هذا النّوع من الحركات بالنّظر إلى نسبة الحركات الطّويلة المنغلقة ملحوظاً في الأعجاز بوجه خاصّ والأعجاز لواحق الصّدور، فتأكّدت عندنا صلابة البداية، وثبت لدينا لين النّهاية، واتّجاه معنى هذا النّصّ إلى أن يتجمّع في معنى الاستعطاف.

2. النّصّ الثّاني، النّصّ المقلوب: الاستنجاد

كِتَابِي، عَنْ وِدَادِكَ، لاَ يَـــــزُولُ * وَعَهْدِي، مِثْلَ، عَهْدِكَ، لاَ يَحُـــولُ
وَلَوْ أَجِدُ السَّبِيلَ لَطِرْتُ وَجْــــدًا، * وَلَكِنْ مَا إِلَى هَذَا سَبِيــــــلُ
أَمَا يُمْحَى عِتَابُكَ كُلَّ يَـــــوْمٍ؟ * أَمَا يُرْجَى، إِلَى وَصْلٍ، وُصُـــولُ؟
أَشَمْساً أَشْرَقَتْ مِنْ عَبْدِ شَمْــــسٍ * أَمَا لَكَ، فِي سِوَى قَلْبِي، أُفُـــولُ؟
وَيَرْضَى أَنْ تَضِيعَ سُدًى حُقُـــوقِي، * وَبَاعِي، فِي الهَوَى، بَاعٌ طَوِيــــلُ
عَذِيرِي مِنْ خَلِيلٍ يَسْتَطِيــــــلُ، * يَمِيلُ مَعَ الزَّمَانِ، كَمَا يَمِيــــلُ

من الطّريف أنْ تكون هذه القصيدة قابلة لأن تُقْرَأ من آخر بيت فصاعداً، وذلك ممّا تسوّغه مباشرة النّصّ الأدبيّ على وجه العموم طبق مبدأ الطّواعيّة وفكرة الدّائريّة وتعدّد المفاتيح التي تخوّل الدّخول إليه من كلّ باب ممكن يفتح

عليه. فهذه القصيدة تحتمل العكس أو القلب بفضل علامات تجيز ذلك وقرائن تدعو إليه وهي:

- التّصريع في البيت السّادس، وهو نظير التّصريع في البيت الأوّل، ويدلّ على أنّ الأخير في التّرتيب ليس بالضّرورة الأخير في التّقدير، ولا الأوّل أوّل ولا أوْلَى.
- خروج كلّ بيت في وحدة كلاميّة متكاملة مفيدة قابلة لتستقلّ بذاتها.
- صلاحيّة أساليب الرّبط المعتمدة بين الأبيات لضمان اللّحمة في النّصّ بين المبنى والمعنى في كلا الاتّجاهين.
- إمكان تسلسل المعاني من أسفل إلى أعلى كتسلسلها من أعلى إلى أسفل.

إلاّ أنّ اتّجاه النّصّ الأوّل مختلف عن اتّجاه الثّاني. فالاتّجاه في النّصّ المعروض اتّجاه تأليفيّ مساره من الإنشاء إلى الخبر، من التّصوير إلى التّقرير، أمّا الاتّجاه في النّصّ المقلوب فاتّجاه تحليليّ مداره على عكس ذلك تماماً. فكان من الخبر إلى الإنشاء ومن التّقرير إلى التّصوير. المنهج في الأوّل استقرائيّ وفي الثّاني استنباطيّ، وإن لم يكن النّصّان –وهما متقابلان– متضادّين فهما مختلفان، هما نصّان لا نصّ واحد أو هما على أصحّ تقدير وجهان ممكنان لنصّ واحد.

3. النّصّ الثّالث، نصّ الصّدور: النّضال

عَذِيري مِنْ خَلِيل يَسْتَطِيلُ،
وَيَرْضَى أن تَضِيعَ سُدًى حُقُوقِي،
أَشَمْساً أَشْرَقَتْ مِنْ عَبْدِ شَمْس
أَمَا يُمْحَى عِتَابُك كُلَّ يَوْمٍ؟
وَلَوْ أَجِدُ السَّبِيلَ لَطِرْتُ وَجْداً،
كِتَابِي، عَنْ وِدَادِك، لاَ يَزُولُ

نصّ الصّدور هو عبارة عن لوحة «نضاليّة»، لكنّه نضال مبنيّ على شدّة وجفاف.

انطلق نصّ الصّدور من مخاطبة العذير وهو العامل الواصل بين الحبيبيْن استصراخاً وتعبئة لطاقة الدّفاع والمقاومة. والحبيب مخاطب في النّصّ معيّن غير معرّف بل أشير إليه بالخليل في الأوّل دلالة على طبيعة العلاقة الغراميّة بينه

وبينٍ المخاطب ثمّ عن طريق الالتفات، فكان مخاطباً بالكلام حاضراً بعد ما كـان غائباً.

وأهمّ الأساليب الموظّفة لرسم هذه اللّوحة:

- الأسلوب الحجاجيّ بما توفّر في الوحدات من جدل ومن إنشاء تَمَثَّل في الاستفهام الإنكاريّ الضّمنيّ (عذيري = مَنْ يعذرني؟ حيث يجوز تقدير النّداء مع الاستفهام: يا مَنْ يعذرني...؟) وفي الاستفهام غير الحقيقيّ (أشمساً)، وتمنّي المستحيل لمخالفة المتمنّى الواقعَ (لو أجد...)، تعبيراً عن حرقة النّفس وحيرتها وكذلك عن اعتراضها وردّها.
- والأسلوب البرقيّ: لا بمعنى الاختزال الذي يُحدث في الكلام تقطّعاً أو الذي يَقْصُر الكلامَ على عناصر الإسناد الأصليّة بل الذي يَقْصُر الكلام على قضاياه الرّئيسة.
- وأسلوب التّعجّل: فالقضيّة مطروحة طرحاً جافًّا، المعنى فيها مُجْمل ودلالته مباشرة في غير عمق ولا تخييل ما عدا التّخييل الذي ولّدته الصّورة البلاغيّة في البيت الثّالث حيث جمع بين تشبيه الخليل الحبيب بالشّمس والكناية عن أصله (عبد شمس = بنو أميّة) مع المجانسة بين شمس وعبد شمس تأكيداً لتقارب المعنيّين وتقارب الأصوات في الكلمتين. وعلامات ذلك أنْ غابت القوافي من أشطر الحشو وإن عوّض ذلك بظواهر إيقاعيّة جزئيّة أهمّها اشتراك الصّدر الأوّل والصّدر الأخير في منوال التّركيب، ممّا جعل للنّصّ قفلة إيقاعيّة محكمة.

فالشّدّة غالبة على نصّ الصّدور بسبب اكتناز المعنى وجفاف التّركيب وخاصّة بسبب تساوي المقاطع المنفتحة والمقاطع الطّويلة المنغلقة التي تورث الكلامَ رتابةً وصلابةً. لكنّ هذه الشّدّة كانت على خلفيّة من الرّخاوة واللّين والمرونة انتهى فيها النّضال بالاستسلام.

4. النّصّ الرّابع، نصّ الصّدور المقلوب: المقاضاة

كِتَابي، عَنْ وِدَادِك، لاَ يَــــــزُولُ
وَلَوْ أَجِدُ السَّبِيلَ لَطِرْتُ وَجْــــدًا،
أَمَا يُمْحَى عِتَابُكَ كُلَّ يَــــــوْمٍ؟
أَشَمْساً أَشْرَقَتْ مِنْ عَبْدِ شَمْــــسٍ
وَيَرْضَى أَنْ تَضِيعَ سُدًى حُقُــوقِي،
عَذِيري مِنْ خَلِيلٍ يَسْتَطِيـــــــلُ،

يتحوّل النّصّ بهذه القراءة من وجهة «النّضال» والدّفاع والمقاومة إلى وجهة المقاضاة والإدانة لأنّ ذكر العذير في الخاتمة يكون حينئذ من باب الإشهاد والاستنجاد بطرف له وظيفة العامل الواصل بين الحبيبيْن عادة.

5. النّصّ الخامس، نصّ الأعجاز: الاستسلام

يَمِيلُ مَعَ الزَّمَان، كَمَا يَمِيـــــــلُ
وَبَاعِي، فِي الهوَى، بَاعٌ طَوِيـــــلُ
أَمَا لكَ، فِي سِوَى قَلْبي، أُفُـــولُ؟
أَمَا يُرْجَى، إِلَى وَصْل، وُصُـــولُ؟
وَلَكِنْ مَا إِلَى هَذَا سَبِيـــــــلُ
وَعَهْدِي، مِثْلَ، عَهْدِك، لاَ يَحُـولُ

فإذا كانت لوحة الصّدور لوحة «نضاليّة» فإنّ لوحة الأعجاز لوحة «استسلاميّة» أوّلاً. ومن المؤشّرات على ذلك:

- غموض الصّورة حيث كان الحديث عن الحبيب في أوّل هذا النّصّ بضمير الغائب ثمّ بضمير المخاطَب التفاتاً، لكنّ الشّاعر لم يعيّنه ولا عرّفه بل أوحى بالعلاقة بين الحبيبيْن في النّصّ متوسّلاً بكثير من العلامات، فحصل شيء من الغموض في هويّة الطّرف الثّاني تؤكّده الاستعارة المَكْنيّة في الشّطر الثّالث حيث استعار للحبيب صورة النّجم دون أن يذكره، فكانت صورة بعيدة المأخذ.
- غنائيّة الإيقاع الملحوظة في أهمّية المادّة الصّوتيّة الموظّفة توظيفاً جماليًّا على ما يوضّحه التّرديد:

  - ترديد الكلمات في المطالع والمقاطع:

1. يميل ——— يميل
2. بَاعِي ——— بَاع
4. وصل ——— وصول (هنا مع الجناس)
6. عهدي ——— عهدك

عبّر بذلك عن الانسجام بين الزّمان والحبيب فبيّن سلوك العاشق العامّ وسلوكه في الحبّ، ومن ثمّ قصْدَه ونيّته، كلّ ذلك مقابل عدم الانسجام بينه وبين حبيبه في العهد:

عهدي لا يحول ≠ عهدك يحول

- ترديد الوزن بين المطلع والمقطع أحدث بينهما توازناً يساعد على التّغنّي لكنّه تغنّ يفيد التّضنّي:

يمِيل ———— يميل (تصوير المَيلان بالمعنى والصّوت والصّورة)
وباعي ———— طويل
... ———— أفول
... ———— وصول
ولكن... ———— سبيل
وعهدي———— يحول

فَعُولُنْ———— فعُولُنْ

مع الاعتراض بين المطالع والمقاطع بمركّبات الجرّ عادة وتخصيص طرفي الشّطر —وهما موضعَا المطلع والمقطع— لعناصر الإسناد الأصليّة.

ونصّ الأعجاز —من ناحية أخرى— ينطلق من الزّمان وهو عامل فاصل بين الحبيبين عادة.

وقد خرج هذا النّصّ من رِبقة الحجاج إلى معاينة المأساة إذ تنتهي باليأس وتعرب عن الاستسلام علماً بأنّ نصّ الأعجاز قد تأسّس على المقابلة بين المعشوقة والعاشق في آدا ب الحبّ مقابلةً تؤكّد معنى اليأس:

هي	≠	هو
- (خليل) يميل		- باعُـه طويل
- له في قلب الآخرين أفول		- يرجو الوصول
- عهده يحول		- عهده لا يحول

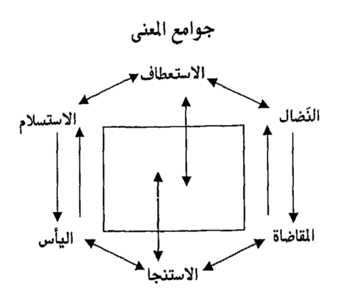
6. النّصّ السّادس، نصّ الأعجاز المقلوب: اليأس والثّقة بالنّفس جلداً

وَعَهْدِي، مِثْلَ، عَهْدِك، لاَ يَحُـولُ
وَلَكِنْ مَا إِلَى هَذَا سَبِيـلُ
أَمَا يُرْجَى، إِلَى وَصْلٍ، وُصُـولُ؟
أَمَا لَك، فِي سِوَى قَلْبِي، أُفُـولُ؟

وَبَاعِي، فِي الهوَى، بَاعٌ طَويـــــلُ
يَمِيلُ مَعَ الزَّمَان، كَمَا يَميـــــلُ

هذه القراءة تُحَوِّل وجهة الاستسلام تحويلاً طفيفاً تجعله مشوباً بقبول الواقعِ، إذ يشفع معنى خيبة الأمل في الحبيب الخصم بمعنى الثّقة بالنّفس جلدا.

جوامع المعنى



إنّ مسالك التّحليل والتّأويل التي يعرفها الدّارسون ويصلون عند السّير فيها إلى الكشف عن الوجوه التي تحتملها القصيدة وذلك بتنويعهم المنهج حيناً، وظروف القراءة حيناً آخر، بل بتضافر جهود القرّاء الكثيرين عليها أحياناً أخرى وحتّى بتغيير صورة القصيدة، لا تكتمل في رأينا إلاّ بالسّير في المسلك الذي وضّحناه، وهو مسلك تغيير المواقع في النّظر إلى النّصّ وتنويع الزّوايا التي منها يُسَلّط الضّوء عليها.

فكلّ باب تسمح القصيدة بأن يفتح عليها ولو في غير موقعه المنتظر، يصلح لتأمين حركة المرور منها وإليها، بل أحياناً يكون أكثر صلاحيّة في ذلك من الباب الذي يقام في موقعه المعدّ له.

وبما أنّ وجوه القصيدة وأبوابها عديدة، فإنّ معانيها تتساوى في الصّلاحيّة إلاّ أنّها تتفاوت في الأهمّية النّقديّة، فهي درجات بحسب الأولويّات التي تكون بينها إذ تتأسّس المعاني المتقدّمة منها في الدّرجة على أنقاض المعاني المتأخّرة عنها، وجميعها معانٍ تندرج تحت راية القصود فترجع المسؤوليّة فيها إلى الشّاعر.

غير أنّ محنة القارئ في العمليّة الأدبيّة أعظم من محنة الشّاعر، فإذا كان الثّاني يعجز عن إلغاء الوجوه التي يحتملها نصّه ولا تدخل في مراده، فإنّ الأوّل -بالإضافة إلى أنّه يستحيل عليه العلم بمراد الشّاعر بعينه- لا يستطيع -ولو بعد بذله أقصى جهده- أن يقطع بأنّه ظفر بجميع الوجوه التي يحتملها النّصّ.

ولا يخفّف من وطأة هذا اللّقاء المستحيل بين الشّاعر والقارئ إلاّ نزعتهما الدّائمة إلى التّلاقي.

الفصل الثّاني

بين التّلقّي والتّلاقي
رواية «دنيا» لمحمود طرشونة(*)

هذه قصّة جريمة قتل كُشف مدبّروها والمستفيدون منها منذ الفصل الأوّل من الرّواية ولم يعثر لها على دليل بل لم يبحث لها عن دليل حتّى آخر فصل من فصولها، فلم يحظ المتضرّرون بالإنصاف. إنّها رواية اجتماعيّة غريبة ! لم تغب فيها سلطات العدالة والقانون والأمن لا عن أذهان الجنَاة ولا عن أذهان المتضرّرين بفقدان من أضحى ضحيّة منهم. الأوّلون فكّروا فيها كي يقصوها ويمحوا كلّ سبب يدعو إلى تدخّلها، والآخرون فكّروا فيها دون أن يكونوا على ثقة بها أو أن يكونوا على معرفة بالطّريق التي تؤمّن الإفادة منها.

إنّها قصّة اعتداء لم تعقبها شكوى من المتضرّر، وقصّة جريمة بلا عقاب، وقصّة ضرر بلا تعويض... ومع ذلك فإنّ أكبر المتّهمين فيها كان سلطات العدالة والقانون والأمن.

فالرّواية أربع رباعيّات جُمْلَتُها ستّة عشر فصلاً مع فصل يتوسّطها هو الفصل التّاسع «إرشاد الأريب» وهو في رأينا مفصّلة تشدّ شِقّيْ النّصّ وتمثّل محور دورانه وتعطي شرعيّة لبنية التّناظر فيه. وهذا الفصل متميّز في مستوى المعنى تميّزَه في مستوى المبنى. هو فصل الحكمة أو فصل النّساء الحكيمات إذ اجتمعت فيه «نورة» و«خديجة» و«زهرة» كما لم يجتمعن في أيّ فصل آخر من الرّواية لتأمّل المأساة وتدبّر الحلول واتّخاذ الإجراءات.

(*) محمود طرشونة، أستاذ باحث من جامعة منّوبة، تونس، أصيل جزر قرقنة، من مواليد 1941 بصفاقس (تونس)، صاحب رواية دنيا.

والرّواية تتقدّم وفق نوعين من الحركة: حركة تأخذها إلى التأليف والنّظر والتّحقيق، وأخرى تجذبها إلى التّحليل والممارسة والتّطبيق. فكانت فيها وقفات للاعتبار مشفوعة بجولات من الاختبار في تنويع أدخل على القصّة مرونة، وشفع الأحداث الواقعة بصور منها مجرّدة لا تعكسها كما تعكس المرآة الأعيان المعروضة عليها بل تشفعها -في شيء من التّخييل الشّعريّ الجميل- بالأطر النّظريّة التي ترجع هي ومثيلاتها إليها فتسمح بتفسيرها وتدبّر أبعادها الفكريّة والوجوديّة.

من هذه الصّور صورة لعبة الطّرابيش، وهي صورة جميلة للعبة قذرة، لم تتّضح أحكامها في النّصّ لأنّ سقوط الطّرابيش أو عدم عودتها إلى رؤوس أصحابها بعد أن ينقلها اللاّعب من رأس إلى رأس لا يتبيّن كيف ينجرّ عنهما سقوط الرّؤوس التي كانت تحملها.

ويُفْهم من الرّواية أنّها لعبة قذرة لأنّها إن كانت تعود بالرّبح على مَن يحذقها فإنّها لا تعود إلاّ بالوبال على مَن يشارك فيها دون إلمام بأحكامها أو مهارةٍ في ممارستها. وضحايا اللّعبة هم من المشاركين فيها ومن المتفرّجين أيضا، والغُنْم طرابيش ورؤوس... ربح وفير ومال غزير فثروة. لكنّها ثروة غير شرعيّة لأنّ اللّعبة قذرة في الأساس لا يكون فيها الرّبح إلاّ على حساب الآخرين.

ولكن أيّ لعبة طرابيش هي؟ وإلى أيّ وجه من وجوه المعاملات ترمز؟ هل ترمز إلى عمليّة الاقتراض المتعدّد المتجدّد لتسديد قرض أصليّ طال عهده ووجب تسديده في أقرب الآجال والتي يصوّرها العامّة بوضع «شاشيّة واحد فوق راص لاخر»؟ أم ترى هي لعبة الوساطة يدخلها الوسيط بسحر الكلام وخفّة الحركة وجاذبيّة الصّورة ويخرج منها بثروة طائلة؟

إن كانت هذه أو كانت تلك فلا شيء يفرض أن تكون كلّ منهما لعبة غير شرعيّة دائماً. فقاعدة وضع «شاشيّة واحد فوق راص لاخرْ» وقاعدة الوساطة... كلتاهما سبيل قابلة للتّوظيف توظيفاً إيجابيًّا لا يكون الرّبح فيه على حساب أيّ متضرّر. لذلك نرى أنّ في لعبة الطّرابيش من السّحر والشّعر ما لا يتبيّن معه المطابقة مع صورة سعيد الشّابّي في الرّواية. ومع ذلك فإنّ الكاتب اتّخذ من هذه اللّعبة لازمة ذكرها وأعادها مرّات، فكانت أسًّا للنّصّ يجوز معه تسمية الرّواية «لعبة الطّرابيش».

ومن هذه الصّور أيضاً صورة العين (الفصل الخامس) وهي علامة على وخز الضّمير يمزّق صدر الطّاهر في غفوته وبما أنّه كان معتدياً ناله أكبر نصيب من الضّرر كان يمزّقه الشّعور بازدواج الشّخصيّة في كلّ لحظة تمرّ بعد إقدامه على الفعلة النّكراء. هذا تفسير ما كان يَردُ على لسانه من مثل قوله: "كأنّ الذي زيّف ربط الأخشاب شخص غيري!"، أو قوله: "كأنّ شيطاناً رجيماً كان في داخلي يدفعني إلى ما فعلت".

وقد استغلّ المؤلّف أهمّ معاني العين المعروفة في العربيّة فخرجت الصّورة في تركيب عجيب مزجت فيه الحقيقة بالمجاز.

فلئن انطلقت الصّورة من معنى العين المادّيّ وهو حاسّة النّظر، وهي في النّصّ عين حسن العيّاري الدّامية إثر الحادث، فقد قامت أيضاً على العين في معنى النّبع، إلاّ أنّه نبع يفيض دماً ويغمر البطاح: "لقد نبع الدّم من عين حسن يوم الكارثة"، ثمّ كان للعين معنى الرّقيب الملاحق فمعنى المكروه يصيب المحسود والملعون "فبقيت العين تلاحقني في كلّ ليلة!" قبل أن يكون لها معنى الذّات وهي في النّصّ ذات حسن العيّاري ضحيّة المؤامرة: "عيون كبيرة... تتراقص في ظلام الغرفة وتتوعّد. تقترب منّي وتنتصب على فراشي تتسلّل إلى جسمي وتمتزج بثيابي... تعود إليّ... تفتّح وتنغلق... ويتشكّل منها جسم إنسان: حسن".

وقد وُظِّفت الصّورة بمختلف معاني العين فيها لمحاصرة الشّعور الحادّ بالخطيئة الذي بعث في نفس الطّاهر فتجلّى في عبارات خرجت في قالب مناجاة، «مناجاة» القاتل قتيله «العزيز» بمعاني:

- حرقة النّدم:

  "اقتلني إن شئت لكن لا تنظر إليّ هكذا".
- وانهيار الكيان:

  "أنا لا أستطيع أن أراك على هذه الصّورة... إنّي أفقد صوابي. رفقاً بأعصابي يا حسن... كلمة واحدة منك تنقذني ممّا أنا فيه".
- وهواجس الألم:

  "... العيون متراقصة تشكّل دوائر صامتة ثمّ خطوطاً مصوّتة تندسّ داخل فراشي وتمتزج بجسمي فأحاول ذبّها لكنّ لزُوجَتَها تلتصق بأصابعي. فأفرّ من فراشي. لكن إلى أين المفرّ؟...".

- وعذاب القبر:

"لقد غمرت العيون كامل الغرفة وسدّت عليّ الطّريق وشكّلت حاجزاً أمام الباب فاستحال عليّ فتحه. لقد كتب عليّ أن أعيش في لجّة من العيون...".

- واستحقاق العدم:

"... العملة في فضاء الحظيرة؟ إنّهم ينادونني، يدعونني إليهم يحرّضونني على القفز من أعالي العمارة... أرى حسن العيّاري واقفاً صامتاً في انتظاري... هو الوحيد الذي سيلتقفني... سأقفز حالاً...".

ومن الصّور المجرّدة من الأحداث الواقعة كذلك صورة النّساء الحكيمات المرسومة في الفصل التّاسع. فقد اجتمعت «نورة» و«زهرة» و«خديجة» كما لو كنّ يمثّلن لجنة كلّفت بمعالجة القضيّة وتقديم الحلّ. اثنتان منهنّ مثقفتان مبتدئتان، في مستوى جامعيّ: «نورة» تدرس في معهد الموسيقى، على أبواب التّخرّج لا تنتهي الرّواية إلاّ وقد تخرّجت وعُيّنت لتدريس الموسيقى بسوسة، و«زهرة» كاتبة الهادي و"أكثر من كاتبة"، "بعد أن تبيّن أنّه لا يحتاج إلى كاتبة" في مستوى السّنة الأولى من شعبة الحقوق، ومعهما «خديجة» المرأة الرّيفيّة البدينة، أصيلة نفطة، زوجة سعيد وأمّ رشيد وخالة زهرة، وتميّز المرأتين الشّابّتين «نورة» و«زهرة» بالثّقافة كتميّز الشّابّين «سامي» و«رشيد» بها... ممّا يدلّ على أنّ الصّواب في الرّواية كائن حيث تكون الثّقافة والشّباب، الشّباب عموماً والنّساء على وجه الخصوص.

ومن الجوانب الطّريفة في الفصل التّاسع وهو في وسط الرّواية شهادته على التّطابق بين تأزّم أوضاع الواقع وتعقّد أطوار الرّواية بما يجعل من نصّه فيها مركز الثّقل مبنى ومعنى. ففيه إشعار بل إيحاء بأنّ إبداع الكتابة مرتهن بإبداع المواقف المكتوب فيها. هذا الذي يُفهَم ممّا ورد على لسان «نورة»:

"كيف الجمع بين تحمّل مسؤوليّاتنا كاملة والحفاظ على حرّية تصرّفنا؟ كأنّ الرّاوي يريد أن يتخلّص من أزمتنا ويتنصّل من مسؤوليّة انفراجها!...".

والرّواية ملخّصة في صفحتين ومجملة فيما قالته «نورة» في وقت تقمّصت فيه شخصيّة الكاتب وتقمّص شخصيّتها.

وممّا يؤكّد أنّ الأمر في هذا الفصل إنّما هو بيد النّساء «الحكيمات»، ما جاء على لسان «نورة» إثر الكلام السّابق: "لكن ما يعقّد الأمر ويؤجّل الحلّ انسحاب الطّاهر وسامي المبكّر من المعركة"، ولذلك كانت للأزمة المشتركة

ثلاثة وجوه مختلفة التّأثير في الشّخصيّات النّسائيّة الثّلاث: "زهرة خائفة وأنا [نورة] حزينة أمّا خديجة فحائرة".

ومن أطرف الصّور المجرّدة اللاّحقة بالصّور السّابقة صورة السّرّ المكتوم. وقد قدّمت للقارئ في هيئات مختلفة باختلاف المناسبات. ففي الرّواية أربع مناسبات عرضت فيها حقيقة السّرّ، السّرّ مكتوماً في صدر الهادي المجرم صاحب التّدبير، والسّرّ مكتوماً في صدر سعيد المجرم صاحب التّشريع، والسّرّ مكتوماً في صدر الطّاهر المجرم صاحب التّنفيذ، والسّرّ مكتوماً في صدر سالم (وربّما زعرة زوجته أيضاً) المجرم أو المذنب المتواطئ بعدم الإعلام في الوقت المناسب لمنع وقوع الجريمة.

وقد حظي السّرّ في مختلف هذه المستويات بألوان من التّصوير جعلت منه عنصراً مهمًّا في تعميق التّحليل وتجاوز الأحداث العارضة والوقائع الجارية إلى الحالات النّفسيّة والمشاعر الخفيّة والنّوايا الدّفينة.

ولعلّ أهمّ لوحة قدّمت لنا فيها حقيقة السّرّ تلك التي جاءت في الفصل الثّالث عشر. ولا شكّ في أنّ أهمّيتها في هذه اللّوحة بالذّات ترجع إلى أنّ السّرّ جاء معروضاً هنا في صدر ضمير حيّ، أو هو ضمير على قدر من الوعي لم يضعف إلاّ عندما غاب فلم يَحُل دون وقوع الجريمة.

جسّمه المؤلّف في صورة كائن حيّ ذي رأس ومنكبين... ليس له شكل معيّن وإنّما هو يتشكّل حسب الحدود التي تحدّه والظّرف الذي يحويه. وقدّمه أيضاً في صورة كائن مائع زئبقيّ، يسرع إلى الفجوات والثّغرات ليملأها أو ليخرج منها إن كان لها منافذ... إنّها صورة الجنين في حشا الأمّ ينتظر الخلاص مع ما يتبع الخلاص من أمل وألم.

تضاف إلى هذه الصّور صور أخرى لا تقلّ عنها أهمّية وإن كانت أقلّ شمولاً، وأخصّ موضوعاً كصور فتنة المال في مناجاة «الهادي» لـ«زعرة» وهي نائمة بجانبه في السّيّارة، وصورة أزمة الإبداع في حديث «سامي» يحاسب نفسه فينتهي إلى أنّ كتابة نصّ أعسر من قتل نفس، وصورة الخيار الصّعب الذي حيّر «سامي» أمره فأرداه ممزّقاً بين التّروة والثّورة...

وجميعها صور لدنيا خاصّة بـ«سامي» ليست هي دنيا النّاس المعروفة، هي دنيا لعبة الطّرابيش القذرة، ودنيا العين الدّامية على الدّوام، ودنيا النّساء

الحكيمات توقعهنّ الحكمة في المتاهات، ودنيا السّرّ المكتوم المعلوم... على أنّ كلمة الدّنيا في الرّواية لا تستعمل في أيّ معنى من هذه المعاني، وإنّما بقيت تعبّر عن دنيا النّاس المعروفة في جميع السّياقات، حتّى في آخر فقرة من الرّواية في كلام «سامي» يخاطب «نورة»:

"– لا تظلميني يا نورة. أنا لا أحبّ سواك فأنتِ عيني التي أرى بها الدّنيا وعقلي الذي يبصّرني بالواقع ويكشف لي رحب الآفاق.
– إذن؟
– أمهليني أيّاماً قليلة أفكّر فيها.
– لك ما شئت يا حبيبي".

لكنّ «سامي» رفض أن يرى أيّ شيء من الدّنيا التي تصفها له «نورة» وعجز في الوقت ذاته عن أن يجدّد الدّنيا بل أن يجدّد النّظر إلى الدّنيا.

وقد بان لنا أنّ دنيا الرّواية الخاصّة جاءت مؤسّسة على التّمرّد على كلّ سلطة، تمرّداً مبدئيًّا لا تمرّداً اقتضته ظروف المأساة أو تلقائيّة في ثورة أو شرعيّة في معارضة.

ففي نظر «سامي» –وهو المتضرّر الأكبر من عمليّة مقتل أبيه– كلّ سلطة متّهمة. إنّه لم يتقدّم بشكوى ولا استنجد بالسّلطات، ولم يطمئنّ إلى أيّ طرف، ومع ذلك كان ينتظر أن يكون حظّه الإنصاف، وبالجملة كان في انتظار المعجزة.

فمظاهر التّمرّد على السّلطة في الرّواية علامات على تصريف ما في نفس «سامي» من مركّبات لا دلائل استحقاق ونضال وهذا بيانها:

• تجنّب العدالة:
فلئن كان ملفّ القضيّة قد حفِظ فإنّ في عدالة الدّنيا منطقاً يستطاع به فتح الملفّ من جديد. لكنّ لـ«سامي» منطقاً مخالفاً «يؤسّس» دنيا أخرى ضاع فيها الحقّ بسبب موقف مبدئيّ من العدالة لا بسبب خلل في توظيفها:
"والغريب في الأمر أن لا أحد فكّر في العدالة. كلّهم تجنّبوا اللّجوء إليها... فالعدالة وهم. ولا وجود إلاّ لما يفعلونه بأنفسهم. تلك هي الحقيقة وما سواها أحلام فلاسفة".

• كما ضاع الحقّ في اعتقاد تجرّد المحامين أصلاً من كلّ نزاهة:

"ومن بين ما أعلمتني به تـردّد المحـامي في مناصـرة أحـد الـشقّين. فهـو لا يزال يوازن بـين القـوّتين ويقـوم بحـسابات وقياسـات وتـسويفات حتّـى لا يستقرّ رأيه إلاّ على أكثرها منفعة بالنّسبة إليه".

- وكذلك ضـاع الحـقّ بـسبب الاعتقـاد في تنـصّل أعـوان الأمـن جملـة مـن كـلّ مسؤوليّة:

"قـد روى لـي زيارتـه الأولى إلى مركـز الأمـن وعـدم اكـتراث الأعـوان بتصريحاته واستهزاءهم بكلامه. فـإنّهم لم يريـدوا أن يـصدّقوا أنّ رجـلا في هذا الزّمان يؤرّقه ضميره ويدفعـه إلى الاعـتراف بارتكـاب جريمـة نكـراء واعتبروه مختبل العقل. فصرفوه أوّل الأمر، ثمّ حملوه إلى الرّازي. ومع ذلك فقد كان كلامه في منتهى الوضوح" (رسالة «نـورة» إلى «سـامي» تحدّثـه عـن مصير «الطّاهر»).

- وضاع الحقّ أيضاً في تصوّر بُعْد أعوان «القمارق» عن الجدّيّة وجهلهم بمراتب الأشياء:

"أنت إذن شاعر؟ كان عليك أن تقول ذلك منذ البداية. خذ حقيبتك واخرج، فمثلك لا يهتمّ بشيء ممّا يتكالب عليه النّاس. أعرف أنّ زاد أمثالـك خيـال وأوهام".

- وضاع الحقّ بالاعتقاد في فقدان الأطبّاء عامّة الإنسانيّةَ والضّمير المهنيّ:

"تقولون إنّ الطّبّ يتطوّر بخطى عملاقة ! وإنّ البحث العلميّ في مجال الطّبّ قفز قفزة نوعيّة ! وما نتيجة ذلـك؟ ابـني يمـوت بـين يـديّ ولا أحـد مـنكم يستطيع أن يوقف زحف الفناء. بئس ما درسـتم ومـا درّسـتم أيّهـا الجهلـة أيّهـا التّجّـار. لا يهمّكـم سـوى الـرّبح الـوافر، لا شـغل لكـم إلاّ تكـديس الثّروة..."

لكنّ جميع ذلك يقرأ بكثير من الرّاحـة والمتعـة والانـسياب لأنّ الرّوايـة جمعت الدّقّة في التّعبير إلى صفاء اللّغة وعدم الفضول في التّحرير. فمع كلّ فصل يسجّل تقدّم في مجريات الأحـداث أو نمـوّ في المـشاعر والأحاسيس أو تغـيير في المواقف، ومع كلّ فقرة تزاد لبنـة في الموضـوع، ومـع كـلّ جملـة تحـصل إضـافة معنى أو تحديد قيمة جديدة لمعنى سابق مذكور.

واللّغة في الرّواية هي لغـة الأدب لا لغـة التّقـارير المجـرّدة. فلـئن كـان الكاتب قد عرف كيف ينغمس في أجواء العمّال في بـساطتهم، وعامّـة النّـاس في

سذاجتهم خاصّة المتعلّمين (ولا نقول المثقّفين) في تفتّحهم («نورة» و«سامي» وجدّة «نورة»)، فقد نجح أيضاً في جعلهم عوامل رواية تحوّلت المأساة معهم من مستوى الواقع المعيش إلى مستوى الوضع الذي يعكس أزمة وجوديّة وحيرة مصيريّة ومحنة في الهويّة، لا لأنّ كلامهم في الرّواية كان كالكلام عليهم فيها ينتمي إلى مستوى لغويّ أدبيّ واحد، ولكن لأنّهم قدّموا بأساليب في التّصوير وفنّيّات في التّخييل جعلتهم رموزاً لعوارض في المجتمع التّونسيّ الحديث كثيرة، تختلف في المثال ولكنّها تتشابه في الإشكال. ولذلك يحقّ لنا القول إنّ رواية «دنيا» تحقق المصالحة مع قارئ الأدب. وليس تحقيق المصالحة هيّناً مع القطيعة المشهودة اليوم في مجال الثّقافة بين القارئ والكاتب.

الفصل الثّالث

الأنموذج المنشود
صورة الرّجل في شعر جميلة الماجري(*)

ما قيمة البحث في صورة الرّجل كما تتجلّى في الكتابة الإبداعيّة النّسائيّة؟ هل هي قيمة معرفيّة مجرّدة أم هل هي قيمة التّعريف بآليّات إنتاج المعنى في صور يغلب على الظّنّ أنّها غالبة في أدب المرأة؟ أم هل هي قيمة تُدْرَك بها أحكامُ لعبة المقابلة بين الجنسين اللّذين يستقطبان الكائنات البشريّة في أدبيّة الكلام؟ أم هل هي بكلّ بساطة قيمة تندرج في مشغل من مشاغل فنّ الرّسم بالكلمات أو مشاغل التّفكير في الوضعيّات البشريّة؟

هي في نظرنا ذلك كلّه، بل قيمة كيانيّة وجوديّة تؤصّل الكيان وتعكس سعي المبدع الفنّان إلى البحث عن مكوّنات إنسانيّة الإنسان.

وبعد، فالبحث في أدب المرأة بالتّركيز على أيّ موضوع من موضوعات القول والنّظر إليه من أيّ زاوية من زوايا النّظر والدّخول إليه بأيّ منهج من مناهج التّحقيق جدير بالتّنشيط والتّطوير، لأنّ أدب المرأة في العربيّة كلّه جديد، ولأنّ المرأة الأديبة أيضاً جديدة كلّ الجدّة. والذي نعنيه بالشّعر الجديد والمرأة الجديدة في هذا المقام –ولنقصر كلامنا على الشّعر وعلى تجارب النّساء الشّاعرات بتونس– أنّ رصيدنا من شعر نسائنا معاصر لنا، فنحن –بلا مبالغة– لم نعرف شعرا للمرأة في حجم ديوان إلاّ مع زبيدة بشير. فجاهليّتنا تستوي في حداثتنا، وماضينا هو حاضرنا.

(*) جميلة الماجري: أستاذة، شاعرة، من مواليد 1951 بالقيروان (تونس).

وإنّ وضعنا في ذلك لا يختلف كثيراً عن الوضع بسائر البلاد العربيّة حتّى أنّ مؤسّسة «البابطين» للإبداع الشّعريّ عندما فكّرتْ في تنظيم ندوة علميّة باسم شاعرة عربيّة معاصرة من الأموات بَحَثَتْ فلم تقع على رمز. وكنّا ممن سئلوا في الموضوع فاقترحنا عليها -وكنّا جادّين- أن تنظم النّدوة باسم «الشّاعرة المجهولة» قياسا على معنى الجنديّ المجهول لغياب أيّ اسم من الأسماء مؤهّل لمرتبة الرّمز لشعر النّساء، ولعلمنا أنّ الكثيرات كتبن ولم ينشرن، وأنّ اللاتي نشرن قصائد بالمجلاّت والجرائد قليلات، وأنّ ما نشر من شعر النّساء العربيّات غلبت عليه الأسماء المستعارة.

إنّ شعر النّساء بتونس يتجمّع في نصف قرن من الزّمن هو النّصف الثّاني من القرن العشرين، بل -إذا استثنينا زبيدة بشير- وجدناه يتجمّع في الرّبع الأخير من ذلك القرن. وحصيلة ما يضمّه رصيدنا من هذا الشّعر حتّى نهاية سنة 2000 حسب ما أحصيناه، ثمانية وستّون ديواناً أو مجموعة شعريّة لسبع وأربعين شاعرة[1].

ولذلك، فإنّ أوّل ما خطر بذهننا عندما اقترحت علينا المشاركة في هذه النّدوة الموضوع التّالي: صورة الرّجل في دواوين الشّاعرات التّونسيّات، قلنا نحاول فيه أن نضع إطاراً للبحث قد يصبح فيما بعد منطلقاً للبحوث الجزئيّة ولمزيد التّحليل والتّعميق ، غير أنّنا راجعنا النّفس وغيّرنا الموقف وقلنا هذه المرّة: فلتكن البداية بعقد البحث في شعر واحدة من النّساء، ولتكن جميلة الماجري.

ولم يكن اختيارنا جميلة الماجري عفويًّا بل لأسباب:

أوّلها أنّنا تجاوبنا مع كثير من نصوصها فأحببنا درسها، وثانيها أنّنا وجدنا في عنوان مجموعتها «دِيوان النّساء» تعميماً يصلح به أن يكون شعاراً لأشعار النّساء[2]، وثالثها وأهمّها ما بدا لنا عند اطّلاعنا على هذه المجموعة ثمّ على مجموعة الشّاعرة «ديوان الوجد» وأكّدته بعد ذلك قراءتنا لنصوصها أنّ البحث في صورة الرّجل في شعر جميلة الماجري لا يكون إلاّ من قبيل المغامرة

---

1 اعتمدنا في ذلك الرّصيد الجامع في «بيت الشّعر»، تونس.

2 وقد اتّخذنا هذا العنوان ، طلعا لما سمّيناه «قصيدة العناوين» عند تعرّضنا لشعر النّساء في بحثنا «كشف الظّنون عن عناوين الدّواوين في الشّعر التّونسيّ الحديث»، بيت الشّعر، 2000.

لأنّ هاتين المجموعتين اللّتين سنقصر عليهما الدّرس تحملان عنوانين لا يوحيان بحضور الرّجل. فـ«ديوان الوجد» عنوان يجعل النّفس تتطلّع إلى قراءة نصوص في العشق الصّوفيّ و«دِيوان النّساء» عنوان يُنْتَظَر أن تدور أشعاره حول شؤون المرأة لا شؤون الرّجل.

لكنّنا نميل إلى اعتبار أنّ غياب ما يوحي بصورة الرّجل في العنوان قد يكون كغياب تسمية الرّجل في النّصّ، ولعلّه غياب يدلّ على أنّ للرّجل صوراً ضمنيّة متعدّدة لا صورة صريحة محدّدة. وإذن هي صورة أو صور أعمق وأدعى إلى النّقد والتّأمّل والتّفكير.

وسننطلق في بحثنا من فرضيّتين: ضرورة الشّعر من ناحية وضرورة العشق من ناحية أخرى. فالصّورة التي ندرسها مناطها الأوّل الجانب الفنّيّ، فلا هي صورة تقرّر حقيقة أو تدخل في ترجمة ذاتيّة أو تعكس وضعيّة رسميّة، ومناطها الثّاني الجانب العلائقيّ. فلئن كنّا أمام شاعرة وصورة، فنحن أيضاً أمام امرأة ورجل لا تخلو علاقتها به من ذاتيّة في الموقف ميلا إليه أو إعراضاً عنه.

وقد وجدنا فعلاً في شعر جميلة الماجري صوراً عديدة لا صورة واحدة، هي في أكثر أحوالها بدائل من صورة الرّجل لا صور تعيّن رجالاً تعييناً مباشراً. الصّور البدائل إيجابيّة وصور الواقع سلبيّة.

أ. الازدواج العقيم

1. «قاموس الرّجال»

قدّمت الشّاعرة صوراً للرّجال في نصّ مشكّل هو آخر ما أوردته من نصوص بمجموعة «دِيوان النّساء»[1]، كما لو أنّها اتّخذت في أوساط النّساء ركناً أقامت به متحفاً تعرض فيه للنّساء أوّلاً ولعامّة القرّاء ثانياً نظرتها إلى الرّجل، كأنّها تستدرك على ما فات وتتلافى نقصاً كان نتيجة غياب صورة الرّجل من سابق شعرها في المجموعة، لتؤكّد أنّ للرّجل حضوراً بين النّساء حتّى في دوائرهنّ المغلقة حضورَ التّضمين إن لم يكن حضور التّعيين.

---

1 ص ص: 117–123.

هذا النّصّ شريط استعراضيّ يتكوّن من سبع لوحات مستقلّة مرقّمة من 1 إلى 7 تنتظمها سلسلة فكانت حلقات متسلسلة بدت للنّاظر متنوّعة، لكنّها غير مسيّجة بمعنى أنّها منفتحة غير منغلقة، تربط بين حلقاتها العلاقة العضويّة لا الاندماجيّة. فهي قابلة للزّيادة والحذف ولتغيير التّرتيب. لهذه الصّور السّبع قيمة انتقائيّة مبدئيًّا لا قيمة استقصائيّة، قيمة التّمثيل لا قيمة الحصر.

لكنّ المتأمّل في المعرض يتبيّن أنّ لترتيبها حكمة. فقد أخرجتها الشّاعرة في بنية موَشّحيّة -إن أمكن القول- تَحْكمها المقابلة وتتوِّجها صورة مفردة مستقلّة هي بمنزلة الخرجة المقصودة المؤشّرة على الرّؤية الجامعة المنشودة.

كانت المقابلة الأولى بين صور مركّبة:

هناك صورتان إيجابيّتان متقابلتان متكاملتان في الشّقّ الأوّل تركّزتا على القيمة الحسّيّة المادّيّة والقيمة الذّهنيّة المعنويّة، مرجع الأولى إلى معاني الدّفء والتّوهّج والحرارة التي في صورة الرّجل:

رَجُلٌ
كفّاهُ مِدْفَأَتَان فِي
يَوْمِ شِتَائِيٍّ مَطِيرْ
وَتَمِيمَتَان وَرُقْيَتَانْ
أَوْ مَفْرَشَانِ مِنَ الحَرِيرْ
أَوْ مَعْبَدَانِ مَجُوسِيَّانِ تَأَجَّجَتْ
بِهِمَا المَجَامِرُ وَالمَشَاعِلُ وَالبَخُورْ

ومرجع الثّانية إلى معاني التّاريخ والعلم والمعرفة التي في صورة رجل آخر:

رَجُلٌ.. هُوَ التَّارِيخُ.. هَيْبَتُهُ..
لَهُ بِمَكَامِنِ الأَسْرَارِ مُنْتَجَعٌ.. لَهُ
مِنْ غابرِ الأَقْوَامِ مَا مَحَضُوا..
حَوَى مِنْ كُلِّ عَصْرٍ صَفْوَ مَا خَبِرُوا
عُمْقُ العُصُورِ بِنَاظِرَيْهِ،
وَكِبْرِيَاءُ مُلُوكِهَا فِي طَلْعَتِهْ
وَكَهَانَةُ الكُهَّانِ فِي إِطْرَاقِهِ

وَطَلاَوَةُ الأَشْعَارِ فِي لُغَتِهْ

وهناك صورتان سلبيّتان متقابلتـان متكاملتـان في الـشّقّ الثّـاني تعكـسان انحرافَ الوظيفة وتداعي الصّفة، الأولى لرجل الخطر والإبهام والانغلاق:

رَجُلٌ.. كَمُفْتَرَق الطُّرُقْ
خَطِرٌ.. نَزِقْ
مُضْن وَمُكْتَظٌ.. مُرِيبٌ فِي الهوَى
لَسِنٌ.. لَبِقْ
أَوْ مِثْلِ مَجْهُول الثَّنَايَا مُرْبِكٌ
بالشَّكِّ وَالأَشْبَاحِ مَسْكُونٌ،
وَمَسْدُودُ الأُفق.

والصّورة الثّانية لرجل الخمول وتهافت الشّخصيّة:

رَجُلٌ كَمَا حَجَرُ الوِهَادْ
لاَ المَاءُ يَجْرِفُهُ
وَلاَ يَجْرِي مَعَ الأَفْلاَكِ
في مَجْرَى الرِّيَاحْ
مُترسِّبٌ بالقَاعِ مَجْهُولٌ، بلاَ
وجْهٍ وذَاكِرَةٍ... جَمَادْ
لا الصَّوْتُ صَوْتُهُ إنْ تَكَلَّمَ، أَوْ دَرَى
فَضْلَ التَّحَدِّي وَالعِنَادْ

أمّا المقابلة الثّانية فكانت بين صورتين بـسيطتين، صـورة الرّجـل المـلاذ الخالص الجوهر الإيجابيّة:

رَجُلٌ مَلاَذْ
مَوْطِنٌ لِلرُّوحِ
قَبْلَ حُلُولِهَا
وَالرُّوحُ تُدْرِكُ فِي الزِّحَامِ نَظِيرَهَا

وصورة الرّجل الغبيّ المعقّد السّلبيّة:

رَجُلٌ يَغَارُ مِنَ القَمَرْ
وَمِنَ النُّجُوم إذَا الكَوَاكِبُ أُنِّثَتْ

وَيَبِيتُ مُنْطَفِئاً
وَالضَّوْءُ يَشْمَلُهُ
وَيَمُوتُ مَقْرُوراً وَنَارُ الجَمْرِ فِي
كَفَّيْهِ تَتَّقِدُ

وفي آخر المعرض صورة إيجابيّة مفردة مستقلّة تحمل معنى البطولة الأسطوريّة والخلود في رجل هو:

رَجُلٌ جَوَادٌ مِنْ خُيُول الفَاتِحِينْ
لاَ العَصْرُ يَعْرِفُ مِثْلَهُ
أَوْ غَيَّرَتهُ -عَلَى تَقَلُّبهَا- القُرُونْ.

وقد قدّمت هذه الصّورة الأخيرة كما لو كانت هي الصّورة الجامعة المنشودة التي لا تضاهيها صورة أخرى. هي صورة الرّجل الاستثناء.

وبالإمكان، طبقاً لهذا التّحليل، اعتبار هذا النّصّ مبنيًّا على المراوحة بين الصّور الإيجابيّة والسّلبيّة، إذ تلتقي الصّورتان الأولى والثّانية بالخامسة، كما تلتقي في مقابلها الصّورة الثّالثة بالرّابعة والسّادسة، وتتوّجُ هذه اللّوحاتِ الصّورةُ السّابعةُ على أنّها قفل الكلام وملحة الختام وعبرة الأيّام.

ولهذا النّصّ في الظّاهر نزعة البحث التّاريخيّ الاجتماعيّ واتّجاه التّحليل العلميّ ومقصد التّصنيف الموضوعيّ التّوثيقيّ، مع ما يتبع ذلك من موقف نقديّ ورأي شخصيّ، لكنّ له -في مستوى البنية- وراء التّحليل تعليلاً، ووراء التّصنيف تأليفاً، ووراء الرّأي رؤية تكشف جميعها أنّ الرّجل رجال، وأنّ للرّجال من الصّور ما يحتاج فيه إلى قاموس يحيط بأشكالها، وأنّ هذا القاموس يوثّق أنماط صور الرّجال، وإن كان -رغم سعته- عاجزاً عن استيعاب نماذجها المتقلّبة الأحوال.

لكنّ صور الرّجال في هذه اللّوحات كان لها طابع رسميّ لأنّها أدرجت في معجم، والمعجم متحف كلام وأعلام، إن لم تكن صور الرّجال فيه محنّطة فهي منمّطة، يهمّنا بعد استعراضها في هذا القاموس أن ندرس الصّور المتميّزة بالحيويّة في سائر النّصوص.

2. رجل الواقع

هل كان لرجل الواقع مكان في شعر جميلة؟

كان له مكان، لكنّه مكان قَمِيءٌ.

لم تُسَمِّ الشّاعرة أيَّ رجل من الواقع لا ممّن عرفت ولا ممّن نعرف. وقد رسمت في حديثها صورة عامّة عن الرّجل العربيّ الحديث، استوحت ملامحها من سلوكهم المشترك فإذا هي صورة أخلاقيّة متداعية كالتي ظهرت في قصيدتها «ريحانه»، حيث استلهمت –حسب إشارتها[1]– حادثة هدم مقام «ريحانة الوليّة» في السّتّينات وكان ملاصقاً لجامع عقبة بالقيروان، لا تنديداً بسلوك حضاريٍ كان مشروعاً ومطبّقاً على مقامات الأولياء من غير النّساء أيضاً، بل تنديدا بظاهرة لها دلالة على هوان النّساء وظلم الرّجال. وقد برّرت هذا الهدم ببرنامج إدخال إصلاحات على جامع عقبة ولم تنعت ريحانة الوليّة بالصّالحة.

فهذا الهدم ترتّب عليه تعطيل وظيفة اجتماعيّة ممّا ألحق الضّرر بالنّساء اللاّتي كنّ يلذن بها فعدمن الملاذ، قالت:

وَمِنْ لائِذَاتٍ بِهَا مِنْ
هَوَانِ النِّسَاءِ
عَلَى الجَاهِلِينَ بِكِبْرِ النِّسَاءْ
وَمِنْ شَاكِيَاتٍ
لِظُلْمِ الرِّجَال
تَحجَّبْنَ خَوْفَ الرَّقِيبِ
وَجِئْنَ إلَيْهَا
فَأَطْلَقْنَ سَيْلَ الدُّمُوعِ
وَنَاشَدْنَهَا أَنْ تُنَفِذَ فِي الظَّالِمِينَ الدُّعَاءْ

رأت في ذلك تطاولاً من الرّجال على النّساء،وردّ فعل مُغَذّى بالغيرة من سطوة المجد المؤنّثة.

الرّجل متّهم إذن لا لأنّه اعتدى بل لأنّه برهن على عدم كفاءة، ذلك أنّه لم يصنع شيئاً بالمجد الذي احتكره طيلة القرون، ولا ترك المجد ولا الاعتبار يؤول إلى المرأة التي برهنت على قدرتها على تشريفه. فأيّ حجّة بيَد الرّجال؟

---

1 ديوان النّساء، ص ص: 83–89.

لا حجّة ولا اعتبار لما يقولون. ولذلك تساءلت في مناجاتها «ريحانة» مُنْكِرَةً كلّ تَعلّة منهم فقالت:

أَتَدْرينَ سَيِّدَتِي مَا يَقُولُ الرِّجَالْ
إذا مَا النِّسَاءُ وَلِينَ
وَمَا يَفعلُونْ؟ !
وَكَيْفَ يَغَارُونَ مِنْ سَطْوَةِ المَجْدِ إنْ أُنِّثَتْ
وَجَاءَتْ حُشُودُ المُرِيدِينَ كَيْمَا
تَفِيءَ إلَى ظِلِّكِ؟

«فتأنيث سطوة المجد» الذي اعتبره الرّجل لعنةً هو عنصر مَكِينٌ في مشروع الشّخصيّات المستقبليّ وبديلها «النّضاليّ».

هذه صورة عقليّة الرّجل العربيّ الحديث في تعامله مع شؤون المرأة، وهي لا تختلف في تخلّفها بل في خطرها عن موقفه في تعامله مع التّحدّيات القوميّة.

فالرّجل العربيّ الحديث في حُلْم لا ينتهي، في نوم لا ينقضي، والمرأة العربيّة الحديثة تتخبّط وحدها في أزمة كيانيّةٍ وجوديّة، [illegible] متحمّلة ضربات القهر صامدة أمام التّحدّيات، ضحيّةً حينا وحينا بطلة في ساحة خرج منها الرّجال، آثروا السّكينة فاستقالوا، سالموا فهانوا وما استسلموا بعد مقاومة ولكنّهم انساقوا وراء أحلامهم التي قتلت في أنفسهم كلّ معنى للكرامة والإباء. فهي «امرأة الجرح»[1] تناجيها الشّاعرة مستفهمة حيرى:

مِنْ أيِّ جُرْحٍ قَدْ طَلَعْتِ... قَذِيفَةً
فِي شَكْلِ زَهْرَةِ بُرْتُقَال
وَحَمَامَةً حِيناً... وَحِيناً وَرْدَةً نَارِيَّةً؟
أَرْبَكْتِ أَحْلاَمَ الرِّجَال !

أمّا هو فهو رجل العار والشّنَار، جرحه مندمل، بل لا جرح له، ولا أَحَسَّ بطعنة، ولا جَرَى في عروقه دمٌ حيّ. هذا رجل خارج عن الزّمان أو هو موجود فيه كمعدوم، قالت:

---

1 ديوان الوجد، ص ص: 65–68.

وَذَا زَمَانٌ لِلرِّجَال بهِ، دِمَاءٌ لاَ فَصِيلَ لَهَا

هذا مقام يقضي بالاستتباع تأنيث الوجود حقيقةً لا تغليباً، وذلك يعني أنْ تتحمّل الأنثى وحدها مسؤوليّة مواجهة المصير. فقد خاطبت الشّاعرة «امرأة الجرح» في مناجاة الرّوح للرّوح إذ التحمت بها وتقمّصت شخصيّتها حيث اتّحدت المخاطِبة والمخاطبة ولا مميّز بينهما، إلاّ أنّ «امرأة الجرح» تأهّلت لمرتبة الرّمز الجامع الدّالّ على وحدة القضيّة وعمق المأساة المشتركة. قالت الشّاعرة:

فَتَوَهَّجِي مِنْ جُرْحِنَا المَفْتُوحِ... وَانْبَعِثِي...
أُنْثَى... فَإِنّ الأَرْضَ أُنْثَى وَالسَّمَاءْ
وَالشَّمْسُ فِي وَهَجِ اللَّهِيبِ تُهَابُ.

إنّ هذا الموقف قادها إلى أن تستنّ مذهباً في الحياة مرجعه إلى القول والإيمان بضرورة التّأنيث المطلق للوجود، لأنّ زمانا كهذا...

... زَمَانٌ لِلرِّجَال بهِ، دِمَاءٌ لاَ فَصِيلَ لَهَا
مَا هُوَ إلاَّ
... زَمَنٌ تَهُونُ بهِ النِّسَاءْ

ففي النّصّ الذي استلهمته الشّاعرة بعنوان «مهر ريما» من محنة "ريما الخطيب» الصّبيّة الفلسطينيّة التي أرتها آثار التّعذيب على جسدها"[1] خطابٌ / مناجاةٌ اتّحدت فيه الشّخصيّتان طرَفَا الخطاب وقام على التّمجيد والتّنديد: تمجيد بطولة المرأة العربيّة الحديثة، والتّنديد بزمن الهوان الرّاهن فتقول:

ريمَا... لِمَاذَا جِئْتِ فِي زَمَن تَهُونُ بهِ النِّسَاءْ؟ !
لِمَ لَمْ نَجِئْ فِي عَصْرِ عَنْتَرَةٍ
أَوْ عَصْرِ هَارُون الرَّشِيدْ؟ !
كَانَتْ تَقُومُ لأَجْلِ عَيْنَيْكِ الحُرُوبْ
وَتَسِيرُ نَجْدٌ وَالحِجَازْ
فَوْقَ النَّجِيعِ لأَجْلِ عَيْنَيْكِ اللَّتَيْنْ
إذْ تَدْمَعَانْ

---

1 ديوان الوجد، ص ص: 53–56.

تَرْتَجُّ فِي أَغْمَادِهَا أَسْيَافُ فُرْسَانِ العَرَبْ
وَتَجِفُّ فِي يَافَا حُقُولُ البُرْتُقَالْ
وَيَفِيضُ فِي أَرْضِ العِرَاقِ الرَّافِدَانِ مِنَ الغَضَبْ !

وقد اتّخذت الشّاعرة من سطر الاستهلال لازمةً تعيدها لتندب حظّ العصر الرّاهن الواهن، إذ ملأه المستصرخون وغاب منه المصرّخون فهانت النّساء. وتلك كناية عن أقصى حدود الذّلّ والهوان.

II. التّوحّد الولود

1. بديل عشق الرّجل: عشق السّكن

تغنّت الشّاعرة بالقيروان في شعر طريف المعاني في حبّ الأوطان. وفي رأينا لم يكن هذا الحبّ مجرّد تعبير عن نزعة وطنيّة ثابتة غالبة مؤكدة، على كلّ حال، ولا أسلوب مناخرة لتأكيد الهويّة المتميّزة المشروعة فحسب، ولا كان شعرها في القيروان من شعر الجذور الذي يؤكّد الحضور ويؤصّل الذّات في ظرف المكان تأكيداً وتأصيلاً لهما معنى اتّباع سُنَّةٍ أدبيّة أو معنى تقوية الصّلة الرّوحيّة، بل هو حبّ يعكس أزمة وجوديّة أيضاً وهمًّا إبداعيًّا ينمّ عن رؤية مخصوصة لعلاقة المرأة بالسّكن على وجه العموم، نفهم منها أنّ عشق السّكن / الوطن أصبح عندها بديلا لعشق السّكن / الرّجل.

ذلك أنّ هذا العشق السّامي بُنِيَ على التّوحيد خصّت به الشّاعرةُ الوطنَ وقَصَرَتْه عليه فلم تُشْرِكْ فيه مكاناً ولا إنساناً في واقعها بل لم تترك لأيّ معشوق سوى الوطن مجالاً إذ وظّفت للتّعبير عنه ما يوظّف لأيّ معشوق آخر في أيّ ضرب من ضروب العشق الممكنة من سجلاّت لغويّة حصرت هذا السّجلّ فيها موحّدة فيها صورة المعشوق الأوحد المطلق.

من ذلك أنّ عشقه. في «مَحْضِية اسمها القيروان»[1] مبنيّ على التّعامل مع الوطن على أنّه كائن ذو شعور لا مجرّد كيان مشخّص للإيحاء بحيويّة صورته في الذّاكرة، هو كائن له أثر الكيان طبعاً لكنّه يتفرّد بلزومه للوجدان لزومَ الإلْفِ أَلِيفَه، والحبيبِ حَلِيفَهُ.

---

1 ديوان الوجد، ص ص: 13–21.

2. بديل عشق الرّجل: عشق الزّمان

وقرينُ عشق المكان عشقُ الزّمان. وعشق الزمان يتجسّم في عشق أبطال الوطن الضّيّق والمتّسع والرّموز التي صنعها منهم، هؤلاء هم رجالها لا غيرهم، وقد سمّت مَنْ خَصَّتْه بالذكر منهم فقالت من النّصّ المذكور:

وَلَوْ خَيَّرُونِي... لَكُنْتُ
حَصَاةً... وَحَفْنَةَ رَمْل
لأَلْثِمَ وَقْعَ سَنَابِكِ خَيْلَ الفُتُوحِ بِهَذَا الأَدِيمِ
وَأَقْبَلُ لَوْ كُنْتُ مِنْ شَعْرِك شَعْرَةً
تُلاعِبُنِي الرِّيحُ كَيْ أَسْتَقِرَّ
عَلَى صَدْرِ حَسَّانَ أَوْ خَدِّ طَارِقْ
بِذَاك الزَّمَانِ القَدِيمِ

ثُمّ قالت:

وَلَوْ خَيَّرُونِي...
تَمَنَّيْتُ لَوْ كُنْتُ مَحْظِيَّةً
بِقَصْرِ المُعِزِّ
وَكَانَ اسْمُهَا القَيْرَوَانْ
إِذَا بَاتَ فِي حِضْنِهَا لَيْلَةً
سَلاَ بَاقِيَاتِ النِّسَاءِ
وَحَرَّرَ بَاقِي الحَرِيمِ
وَلَوْ خَيَّرُونِي...
تَمَنَّيْتُ لَوْ كُنْتُ أَوَّلَ نَظْرَةِ حُبٍّ
مَسَاءَ التَقَيتُ بِعُقْبَةَ... أَوْ كُنْتُ أَوَّلَ قُبْلاَتِهِ !
وَلَوْ خَيَّرُونِي...

وكما استلهمت صوراً من أعلام تاريخ المغرب الإسلاميّ استلهمت صوراً من أعلام تاريخ العرب القوميّ والمشرق الإسلاميّ: الخليل وإبراهيم وعنترة... وكذلك استلهمت وسمّت من أبطال الوطن في العصر الحديث علي بن غذاهم والطّاهر الحدّاد.

تجرّأت على تسمية هؤلاء وأمثالهم ممّن ذكرتهم من أبطال الزّمان لا لأنّهم رحلوا فأصبحت في مأمن من سهام النّقد بسبب تعلّقها إيّاهم بل لأنّهم رجال اندمجوا في الكيان تماماً كاندماج الوطن / المكان فيه فحصّلت صورة أصبحت إلفاً لها، بديلاً عن رجل الواقع الذي فقَدَ منزلته عندها وكادت تمحِي صورته من كيانها وديوانها.

3. بديل عشق الرّجل عشق الشّعر

وفي «ديوان النّساء» و«ديوان الوجد» شعر وعشق، فحصيلتهما شعر في العِشق هو عشق الشّعر أساساً، إذ النّصّ فيهما يدور على نفسه، فيه يتداخل دالّه ومدلولُه وتتفاعل بنيتُه ورؤيتُه.

إنّه لعشق مثمر خلاّق، لأنّه يقطع الشّوط كاملاً من الألفة إلى الوصل، ومن الوصل إلى الخصب والإنجاب، إنجاب القصائد. فالقصائد ثمرات الشّعر المتناسلة المتكاثرة التي تستمدّ من الفنّ شعريّتها ومن الشّاعرة حيويّتها.

فلئن مجّدت الشّاعرة في نصوصها الحبّ بلا جنس فلأنّ هدفها تقديم جنس من الحبّ أرقى من الحبّ البشريّ وأنقى. ليس الرّجل منسيًّا ولا مُبْعَداً بل مبدَّلاً بصورة الشّعر الذي يملأ حياة الشّاعرة فلا يترك بها فراغاً لغيره من العشّاق المحتملين. وإذا أنوثة الشّاعرة تكتمل بوضعها القصيدة اكتمالاً لا تعرفه المرأة عندما تقترن بالرّجل، فكأنّ الشّعر هو بديل صورة الرّجل في مجموعتيها.

وإنّ لوضع القصيدة لوجعاً رَسَمَت أعراضه فقالت[1]:
وَجَعُ القصِيدَةِ فِي الوَرِيدِ... وَطَيْفُهَا
سَيْفٌ عَلَى وَرَقِي...
وَسِدْرَةُ مُنْتَهَايَ هِيَ القَصِيدَةُ... نَخْلَةٌ
فِي القَلْبِ مَنْبَتُها... وَإِنْ
ظَمَأْتُ... فَمِنْ عَيْنَيَّ مَوْرِدُهَا

***

1 ديوان الوجد، ص ص: 35–39.

وَإذَا النَصِيدَةُ مَا اسْتَبَدَّتْ... أَمْطَرَتْ
جَمْراً عَلَى جَسَدِي.. وَنَادَانِي النَّذِيرُ أَنْ اسْرِجِي
فَرَساً أَصِيلاً... لا مَنَاصَ مِنَ الرَّحِيل
فَعَلَى ضِفَافِ العِشْقِ مَوْعِدُنَا... وَفِي مُدُنِ الخُرَافَةِ نَسْتَحِمُّ

هذا المشهد نصٌّ طروس أو هو نصٌّ جامع لـوجهيْن في الـنّصّ بـل لنـصّين متراكبين: وجـه يـصوّر أزمـة الإبـداع، وآخـر يـصوّر آلام المخـاض، فـإذا همـا وجهان لورقة واحدة، وإذا الصّورةِ المجازيّة التي تقدّم فيها المعاني علـى أنّهـا بنات الأفكار أدخل في الحقيقة مما يعتقد ويتصور.

القصيدة تعتمل في النّفس وتـستوي في الـنّص، وهـي تقطـع هـذه المرحلـة بفضل منشّطات خاصّة وقادحات، هي الملهمات في القول. وقد علمنا أنّ القيروان هـي حبّهـا الـدّائم وملـهمتها إلى كـلّ حـبّ حـرّ مطلـق. قالـت في آخـر «وجـع القصيدة»:

وَتَلُوذُ بالمَاءِ القَصِيدَةُ... تَسْتَحِمُّ بوَجْدِهَا
حَتَّى إذَا فَاءَتْ إلَيَّ لِكَيْ تَبِيتَ عَلَى فَمِي...
صَهَلَتْ جِيَادُ الفَاتِحِينَ عَلَى تُخُومِ القَيْرَوَانْ
فَأُفِيقُ مِنْ وَجَعِ القَصِيدَةِ فِي الوَرِيدِ... وَطَيْفُهَا
سَيْفٌ عَلَى وَرَقِي... وَتَنْفَجِرُ الحُرُوفُ عَلَى يَدِي !

ومن أحسن المقامات التي يتجلّى فيها عشق الشّعر بديـلاً من عشـق الرّجل الحوارُ الذي عَقَدَتْهُ صاحبتُـه في «دِيوان النّساء» بين عتبـة وولاّدة «في مجلس ولاّدة»[1]، وهو حـوار لا يتجـاوز تـدخّلاً واحـداً مـن كـلّ طـرف مـن الاثنين، وقد طعّمته نزعةٌ دراميّة محدودة متّخـذة شـكل العلامـة الدّالّـة علـى معارضة الغنائيّة المعهودة.

هذه المعارضة تؤُولُ إلى مناقضة إذ نـشهد تحـويلاً في الرّؤيـة، فبـدل أن يمجّد العشق الذي بين الكائنات يمجّد العشق لذاته بلا كائنات في مرحلة أولى، وفي مرحلة ثانية يقترح عشق الشّعر بديلاً من عشق الرّجل. تقول جميلـة علـى لسان ولاّدة وهى تخاطب نفسها:

---

1 انظر: ديوان النّساء، ص ص: 77–82.

فَلاَ تَتَهَافَتِي فِي الحُبِّ...
إنَّ الحُبَّ مَا جَهِلوا
وَإنَّ الحُبَّ مَا لَمْ يَخْبرُوا مِثْلِي أنَا أبَدَا
أُحِبُّ العِشْقَ قَبْلَ العَاشِقِينَ، فَإنَّنَا نَفْنَى
وَيَبْقَى العِشْقُ مُتَّقِدَا
وَلَوْ يَدْرُونَ أنَّ بشِعْرِهِمْ كَلَفِي
وَلَمْ أطْلُبْ
سِوَى الأَشْعَارِ مُطَّلَبَا
وَقَبْلَ الشِّعْرِ مَا كَانُوا
وَلاَ أهْوَى بِهِمْ أحَدَا
حتّى تختم قَائلةً:
فَمَنْ سَكَنُوا بأَرْضِ اللهِ
مَجْهُولِينَ قَدْ رَاحُوا
وَكلُّ العَاشِقِينَ بهَا
إذَا لَمْ يَسْكُنُوا الأَشْعَارَ مَا ذُكِرُوا
وَمَنْ يَسْكُنْ
بأَرْضِ الشِّعْرِ قَدْ خَلَدَا

هذه كتابة جديدة مختصرة، معتصرة لقصّة ولاّدة الطّويلة، وهي في الوقت ذاته قراءة جديدة لها تعكس بوجهيها مراحل أربعاً متدرّجة، رؤاها في أعلاها وهي مرحلة الشّعر التي تأتي رابعة بعد مراحل: عشق الكائنات، فشعر العشق، فالعشق المطلق.

في هذا المقام جُرِّدَ الرّجل تجريداً، وبالاستتباع جرّدت المرأة، إذن جُرِّد الإنسان من حيث هو كيان جامع للخليقة البشريّة، إذ خرج الهمُّ من أن يكون واقعاً، إلى كلام في الوقائع، فإلى عاطفة بلا وقائع ولا ملابسات، بلا ظرف ولا ماجريّات، فإلى كلام هو الشّعر القطب الجامع للحبّ والحبيب، والبوح للقريب والبعيد، في صوفيّة هي صوفيّة الشّعر لا صوفيّة العشق، أو هي -في آخر تقدير- صوفيّة عشق الشّعر.

4. العشق المطلق والأنوثة المسيطرة

ولجميلة الشّاعرة مذهب في العشق بَسَطَتْه في نصّ بعنوان «مذهب»[1] وأقامته على تمجيد العشق الخالص، قالت:

لِي مَذْهَبٌ
فِي العِشْقِ مُنْفَرِدٌ... وَلِلْعُشَّاقِ أَهْوَاءُ
فَأَنَا الصَّفِيَّةُ فِي الهَوَى
خَلُصَتْ
وَلَهُمْ مَذَاهِبُ فِي الهَوَى الْتَبَسَتْ
وَتَشَبُّهُ
وَضَلالَةٌ... وَرِيَاءُ
فَإذَا أَتَيْتُ غَداً لِبَابِ اللهِ يُشْرِعُهُ
وَأَتَوْا هُمُ
يَتَدَافَعُونَ... وَبَابُهُ المَوْصُودُ مَا بَلَغُوا
فَاللهُ يَعْرِفُ مَنْ
فِي العِشْقِ خُلَّصُهُ
وَاللهُ يَعْرِفُ مَنْ
فِي العِشْقِ مَا خَلُصُوا

ليس هذا في نظرنا بالعشق البشريّ ولا هو بالعشق الصّوفيّ لأنّ البشر إذ ذكروا فعلى أنّهم من الشّاعرة في موقف الخصم المنافس، والله ذُكِر على أنّه الحكَمُ المنصف، فكلاهما ليس بطرف. فهو العشق المطلق إذن، وإذا مذهبها المنفرد في العشق يستمدّ معناه من أنّ مذهبها في الشّعر منفرد لأنّ شعرها في الوجد. فبنية النّصّ تؤشّر على رؤية النّفس ومرجع قولها «لي مذهب في العشق منفرد» إلى قصدها «لي مذهب في الشّعر منفرد». فبقدر ما هي عاشقة شعر هي شاعرة عشق. وإذا العشق والشّعر في مذهبها وجهان لشيء واحد هو العشق / الشّعر أو الشّعر / العشق المثّل لفعل لازم لا متعدّ في مشروع شاعرة تمجّد الأنثويّة المطلقة.

---

1 ديوان النّساء، ص ص: 113-114.

5. تمجيد الأنثويّة المطلقة

تمجيد الأنثويّة المطلقة هو طريقها إلى تمجيد العشق المطلقِ من موقعها، موقع المرأة الشّاعرة التي لا تعتبر –في الحقيقة– الأنثويّة بديلاً من الذّكوريّة لأنّ في كلا الطّرفين تطرّفاً يوقع في مأزق بل تعبيراً عن نزعتها إلى تجاوز خصوصيّة الصّور إلى إنسانيّة البشر.

كتبتْ في ذلك نصًّا دالاًّ بعنوان «تعقيب من سيرة خديجة»[1] قالت فيه:

كَانَتْ خَدِيجَةُ مِثْلَ صَحْرَاءِ العَرَبْ
أُنْثَى... بِغَيْرِ رِجَالِهَا
زَيْتُونَةً
طَلَعَتْ خَدِيجَةُ فِي زَمَانِ النِّفْطِ ظَامِئَةً
لاَ الجِذْعُ مِنْهَا ثَابِتٌ إِنْ غَرَّبَتْ
أَوْ فَرْعُهَا إِنْ شَرَّقَتْ بَلَغَ السَّمَا
لاَ زَيْت تُشْعِلُهُ إِذَا عَتَمَتْ سِوَى النِّفْطِ
الذِي لاَ تَمْلِكُهُ !

* * *

وَكَنَخْلَةٍ طَلَعَتْ خَدِيجَةُ
زَمَنَ اغْتِرَابِ النَّخْلِ فِي
بَرْدِ الشَّوَارِعِ وَالمُدُنْ
فَالنَّخْلُ فِي زَمَنِ الحَدَاثَةِ صَارَ يَطْلُعُ دُونَ
ثَمَرٍ...
مُفْرَداً... ذَكَراً.
مِنْ دُون أُنْثَى... مِثْلَ صَحْرَاءِ العَرَبْ
أُنْثَى بِغَيْرِ رِجَالِهَا.

هذه اللّوحة رُكّبت من مشهدين ملتحمين التحامَ وجه الورقة وظهرها: مشهد الزّيتونة الذّاوية المغتربة في صحراء غير ذات لقاح، ومشهد النّخلة العقيم المغتربة في المدن الشّاذّة.

---

1 ديوان الوجد، ص ص: 81–82.

هذه البنية التّصويريّة تقوم على التّطريس، تراكمت فيها صور على صور، فالتقت آخر صورة منها وأظهرها (خديجة) بأوّل حلقة من سلسلة الصّور وأخفاها (المرأة العربيّة) مروراً بحلقتين تتوسّطانهما (الزّيتونة والنّخلة).

وهذه الصّور في تراكبها وتراكمها تخضع للتّناظر إذ مثّلت الصّحراء المنطلق والغاية، فتأهّل المكان هكذا لاحتضان كلّ عنصر ذي كيان: الزّيتونة والنّخلة احتضانَ الحصر، وخديجة فالمرأة العربيّة احتضانَ رؤية العين ورؤية القلب.

وجامع التّصوير أو وجه الشّبه الموجب للتّقريب بين هذه العناصر هو الأنثويّة من حيث هي صفة لا وظيفة، أي من حيث أنّها تدلّ على سمة مثاليّة مطلقة لا على وضعيّة ماديّة اجتماعيّة محقّقة. هي أنثويّة تستمدّ معناها من ذاتها المتفرّدة المستقلّة لا من تقابلها مع الذّكوريّة المتضمّنة معنى الازدواج والارتباط. هي الأنثويّة المطلقة.

وفي هذا النّصّ إثباتٌ لتغيّر سُنَّة الله في خلقه، وفيه تهمة مزدوجة هي تهمة زمن النّفط والحداثة المرفوعة، مبنيّة على تهمة زمن القحط والقِدَم أو القدامة المعهودة، هي تهمة للبشر لا تهمة للقدر، بل هي تهمة مؤكّدة للبشر، لأنّ القدرِ عوّض القحط، النّفط، أمّا البشر فعوّض القدامة بالحداثة ولم يصنع بها شيئاً، ذلك أنّ حالة الأنثى بلا رجل، لها معنى حالة الرّجل بلا أنثى أيضاً، كلتاهما وضعيّة مأسويّة شاذّة.

لكنّ خديجةِ نبتت رغم تحدّيات الظّرفِ وطلعتِ وصمدت. فهل مآلها أن تصبح أنثى ولوداً في زمن أضحى فيه الفحل ذكراً عقيماً؟

كان ذلك يكون وضعاً جديداً مريحاً لو بقِي النّخل على أنوثته فلم يتحوّل إلى الذّكورة. لكنّ «النّخل... صار... مفرداً ذكراً» وثبتت التّهمة على الرّجل، وصار الكون يتدرّج نحو الذّكورة حتّى أصبحت كائناته مهدّدة بالانقراض.

وقد يغدو الأمر بدرجة الخطر نفسها لو أصبح النّخل —على عكس ذلك— مهدّداً بالأنوثة. ولكنّ الأنثويّة في النّصّ متقلّصة بل مندثرة، وذلك يؤكّد تهمة الرّجل وبراءة المرأة.

والحاصل أنّ في النّصّ رؤية ركّبت على بنية وتجسّمت في رسالة مفادها أنّ الرّجل ينبغي أن يعمل في اتّجاه الإنسانيّة التي تصله بالمرأة لا في اتّجاه الذّكوريّة التي تميّزه عنها.

* * *

ومعنى ذلك في الختام أنّ الشّاعرة لم تتعامل في صورة الرّجل مع وضعيّات اجتماعيّة ولا هيئات ذاتيّة، لا مع وظائف مخصوصة ولا شخصيّات رسميّة. فالرّجل في شعرها ليس رجلاً وجيهاً ولا وضيعاً، لا قريباً ولا حبيباً. هو الرّجل على وجه غير محدّد ولا معروف. ولم تبن الشّاعرة رؤيتها على إشكاليّات التّعارض بين الرّجل والمرأة ولا على مظاهر التّكامل بينهما، بل تعاملت في شعرها مع الرّجل باعتباره ذاتاً تتحقّق فيها الإنسانيّة أو لا تتحقّق، ورمزاً يحفظ الكرامة أو لا يحفظها. وبذلك أقامت صورة الرّجل البديل على أنقاض صورة الرّجل المستقيل، وعوّضت الازدواج بالتّوحّد الذي له معنى الجمع في جوهر الإنسان، جمع سلامة لا جمع تكسير، غيّب فيه التّأنيث والتّذكير.

الخاتمة

الحاصل بعد الجمع:

- أنّ كتاب المثل السّائر لابن الأثير ليس من التّآليف المتعارفة التّصنيف، فليس هو بكتاب في البلاغة تقليديّ، ولا رسالة صريحة في النّقد الأدبيّ، ولا كتاب أدب على الحقيقة، بل هو تصنيف مخصوص قام على تشخيص العمليّة الأدبيّة في مظاهرها الإبداعيّة والنّقديّة والبلاغيّة جميعاً، على اعتبار أنّها مشاغل تلتقي -رغم اختلافها- في مبدأ تضافر النّصوص. ففي تصوّر ابن الأثير مرجع الإبداع إلى توليد النّصّ من النّصّ، ومرجع النّقد إلى تحكيم النّصّ في النّصّ، ومرجع البلاغة إلى استحضار صورة النّصّ الأمثل من النّصّ المنجز.

- وأنّ المواردة ظاهرة أدبيّة نقديّة بلاغيّة خصيبة تلتقي فيها النّصوص وتفترق، كالنّصوص التي تِوارد العرب فيها على وصف الذّئب. فلئن كانت هذه لوحات تعيد موضوعاً، فإنّ كلّ لوحة منها تتفرّد بصورة مختلفة في الإخراج ودلالة مخصوصة في المرمى، بحيث اتّضح أنّ رؤى الشّعراء اختلفت إلى حدّ التّقابل، فقد تدرّجت الصّورِ الأربع التي اتّخذناها مثالاً من معنى المصاحبة إلى معنى المحاذرة مرورا بمعنيي المنازعة والمعاداة، بما يعني أنّ الأدب -إلى حدّ كبير- يتطوّر بالتّجدّد ويتجدّد بالتّولّد.

- وأنّ بين الصّور الجزئيّة في الكتابات وموقف صاحبها من الحياة صلات خفيّة لا تتيسّر معرفتها إلاّ بالمعاناة، على أساس التّأمّل في شتّى الصّور لتحديد المثل التي تعتبر وافية الدّلالة على حقائق الأشياء في كلام الشّاعر، وتعيين المقاييس الثّابتة عنده التي يقدّر بها قيمها.

- وأنّ شأن النّصوص التي تخرج من الأصل، شأن الشّعب التي تخرج من العمود، تلتقي في مصدر الإلهام وتفترق في المرام. وقد بيّنّا في تحليلنا لاميّة

ابن زيدون ألاّ فضل لنصّ منها على آخر إلاّ بدرجة صموده أمام النّقد، وإلاّ فجميعها جدير بأن يمثّل في معرض الثّقافة بفضل ما يقدّم من إضافة.

- وأنّ الأسماء الأعلام في الشّعر، بحذق الشّاعر لعبة توظيفها في القصيدة يرقى فيها معنى الزّمان أو المكان بحسب المقام إلى مستوى قيمة الدّلالة على الكيان.

- وأنّ للشّعر منطقاً غير المنطق الصّوريّ، وهو في كثير من الأحيان غير منطق اللّغة ذاتها، وهي المادّة التي يتخلّق الشّعر منها. فمقولة التّثنية تحوّلت في كثير من مقامات خطاب التّثنية في الشّعر من مقولة نحويّة إلة نزعة شعريّة، إذ هي كثيراً ما ترتدّ فيه إلى الواحد أو تمتدّ إلى الجمع.

- وأنّ في «دنيا» محمود طرشونة قصّة جريمة بلا عقاب وضرر بلا تعويض، اجتمعت فيها «متناقضات» من غرائب الكتابة والأحداث والصّور، فشكّلت كوناً عجيباً هو –دون أدنى شكّ– دنيا سامي الخاصّة، وسامي هو المتضرّر الأكبر من عمليّة مقتل أبيه. لكنّ هذا الذي في ظاهر الرّواية لا يداخله الشّكّ، لعلّه في آخر تأويل يقدّم صورة تطابق دنيا النّاس المعروفة في حقيقة أمرها.

ففي الفصل الأوّل من الرّواية سيقت النّهاية مع البداية، في حين تكفّلت سائر الفصول بتصريف المركّبات من شتّى المتناقضات، فإذا لعبة الطّرابيش صورة جميلة للعبة ،ذرة، والعين في معانيها المختلفة تكتسي قيمة العامل الكاشف الفاضح، والنّساء الحكيمات توقعهنّ «الحكمة» في متاهات، وإذا السّرّ المكتوم معلوم من الجميع... كلّ ذلك جرى في دنيا سامي الخاصّة، ولكن هل تلا كلّ جريمة في الدّنيا عقابها حتّى لا نعتبر دنيا سامي من دنيا النّاس!؟ الحقّ أنّ «دنيا» هي الدّنيا.

- وأنّ بحثنا «صورة الرّجل في شعر جميلة الماجري» قادنا إلى نتائج أكثرها كان يقودنا البحث إليه أيضاً لو تعلّق بصورة المرأة في المدوّنة التي اخترناها، كيف لا وقد أثبتنا –عندما نظرنا في شعرها من زاوية الذّكوريّة والأنثويّة– أنّ بديلها من طرفي هذا الثّنائيّ التّقابليّ كليهما هو تجاوز خصوصيّة الصّور إلى إنسانيّة البشر؟

الفهرس

L'objectif commun des articles aux sujets variés rassemblés dans ce livre, est l'analyse des mécanismes qui régissent dans le langage les rapports entre structure et vision. Les structures sont des systèmes de signes, dont on peut déterminer la nature complexe, en évaluer le volume et en apprécier la matière afin de les soumettre à l'examen critique, qui –entre autres– statue sur leurs différents modes de caractérisation ; les visions sont les mondes spécifiques pressentis par les signes du langage. Dans le texte littéraire, elles constituent l'univers poétique ou la vision artistique de monde. Cette vision atteint ainsi, le niveau du rêve prémonitoire d'une situation différente, si différente qu'elle défie temps et lieu et réduit les dimensions, mélangeant les éléments pour en créer un monde singulièrement nouveau.

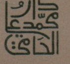
البنى أجهزة علاميّة، كلّ بنية منها تتكوّن في الكلام من عناصر لها طبيعة مادّيّة محسوسة أو مجرّدة، قابلة للتّحديد وتقدير الحجم وتقييم النّوع، وبالجملة للمحاصرة النّقديّة، بما في هذه العناصر من حالات وجوب وجواز في الاستعمال الأصليّ وإمكانات التّوظيف الأسلوبيّ المحتملة التي تتفاعل عند الاقتضاء مع الاستعمالات الأصليّة فتُكْسِبُ الكلام مرونة وتصبغ على الخطاب حيويّة.

أمّا الرّؤى فهي العوالم المخصوصة التي تسمح العلامات المنصوص عليها في الكلام باستشرافها. هي في النّصّ الأدبيّ الكَوْنُ الشّعريّ أو رؤية العالَم فنّيًا: من عالم ذات المبدع إلى عالَم الوجود، مرورا بعوالم العصر والمصر والحسّ والإدراك... وإذا معنى الرّؤية يرقى إلى مستوى معنى حُلم اليقظة، إذن الهاجس الملحّ بعالَم آخر مغاير يندك فيه صَرْحَا الزّمان والمكان، وتلتقي فيه الأبعاد وتُعْجَنُ فيه الموادّ ويُخلق منها عالمٌ جديد مخصوص غير مألوف ولا معروف.

البنى والرؤى









السعر: 6.000 د.ت.